الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري- قسنطينة

كلية الآداب و اللغات — الرقم التسلسلي:.......

قسم اللغة العربية وآدابها — رقم التسجيل: ....

تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث

شعبة: تحليل الخطاب الأدبي

إعداد: — إشراف:

الطالبة لامية بوداود — د.يوسف وغليسي

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور............	جامعة	رئيسًا
الدكتور يوسف وغليسي	جامعة منتوري-قسنطينة	مشرفًا و مقرَرًا
الدكتور.............	جامعة	عضوا مناقشًا
الدكتور............	جامعة	عضوا مناقشًا

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

« اللـهمَّ إنـي أسألك علما نـافعا، و أعوذ بك من علم لا ينفع »

الإهداء

إلى الذين ساندوني بحب و عطاء

و منحوني من وقتهم الكثير فيسروا لهذا البحث أن ينهض ويتم

أهديهم ثمرة جهدي المتواضع :

أمي

أبي

زوجي

و إخوتي

و إلى كل الأحبة و الأصدقاء...

تشكر

إلى قدوة الجميع إلى أستاذي الفاضل يوسف وغليسي

شكرا لك على كل ما علمتني

و شكرا على إشرافك على هذا البحث

بحزم و جدية ...

من

علمني حرفا كنت له عبدا.

المقدمة

المقدمة

يعد السرد نشاطًا لسانيًا متميزًا في قراءة الوجود و وعي العالم بلغة خاصة، تؤدي وظيفة تمثيلية تقوم على نَظْم العلاقة بين المادة التخيلية و بين المرجعيات الثقافية والواقعية، و هذه العلاقة تتباين حسب طبيعة العملية التركيبية التي يعمد السرد فيها إلى تركيب سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني لتجعل منها المادة الحكائية التي تحضر في تضاعيف السرد.

و من خلال هذه العلاقة تنشأ مختلف الأجناس الأدبية و تختلف فيما بينها، ورغم ما حققته الأجناس السردية الحديثة عمومًا و الرواية خصوصًا من تخطي عقدة الأنواع الأدبية القديمة التي كانت تسعى إلى خلق عوالم ثابتة بشروط ووظائف محددة مسبقًا، رغم تجاوز الرواية لهذه القواعد الثابتة تظل إشكالية الأجناس السردية قائمة بين المصرين على ثبات الأجناس و استقرارها، و بين الرافضين لهذا الثبات الذي يعدونه جمودًا و حدًا لإمكانات الإبداع.

و في حقيقة الأمر ليس سبب ذلك إلا الإخفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط و القواعد التي يمكن الاهتداء بها لصياغة نتائج مقبولة و شبه نهائية، تمكن النقد من التعامل الواضح مع هذه الأجناس بطريقة موضوعية تقبل تشكل أنواع جديدة وفق هذه الشروط. فلا يضطر إلى قبول نوع و رفض آخر لأسباب لا تعد في الغالب منبثقة من روح النقد الجاد الذي يسعى إلى مواكبة العملية الإنتاجية للنصوص السردية.

و تعد" الميني رواية" أحد الأنواع السردية التائهة التي تبحث عن هوية واضحة، تثبت شرعية وجودها كنوع أدبي مستقل له فضاؤه اللغوي الخاص وسماته الفنية المميزة، و لتوضيح هذه الهوية الضائعة اخترناه موضوعا لهذه الدراسة بشقيها النظري و التطبيقي.

و يتحدد موضوع الدراسة في البحث في مفهوم الخطاب "الميني روائي" وخصائصه وحدوده، و"الميني رواية" هي فن سردي بيني يتوسط القصة والرواية، و يأخذ ملامحه السردية الخاصة من هذين الجنسين، فهو وليد التقاء وتقاطع خصائصهما الفنية بطريقة سردية مميزة.

و في مقابل الرواج الكبير الذي حظي به جنسا القصة و الرواية بفضل الدراسات النظرية و التطبيقية التي تقام حولهما، و التي ساهمت في تحديد ملامحهما بوضوح و الكشف عن حدودهما و خصائصهما، بقي النوع "الميني روائي" حبيس الكتابات الإبداعية التي لا يكاد يطولها النقد الأدبي البناء، الذي يساهم في الخروج بهذا النوع إلى دائرة النقد ليحظى بالدراسة و التحليل. فما

تزال "الميني رواية " نوعًا أدبيًا مهجورًا مجهولاً لدى القراء و النقاد و الناشرين و حتى الكتاب أنفسهم.

فغالبًا ما ينسب هذا النوع إلى أحد الجنسين السابقين مما يفقده هويته الخاصة، و ذلك بوسمه بخصائص لا تنبثق من النص ذاته بقدر ما هي مستمدة من الجنس نفسه.

و يتحمل المبدعون قسطًا كبيرًا من الغموض الذي يشوب "الميني رواية"، فغالبًا ما يتنحون عن مهمة تصنيف أعمالهم ضمن النوع المناسب، إلى جانب دور النشر كذلك، فجل الأعمال العربية التي تنتمي فعلاً إلى هذا النوع تلحق إما بالرواية أو بالقصة القصيرة.

و أمر الاختلاف في المصطلحات يعد مسببًا رئيسيًا من أسباب التداخل الذي يعتري النوع، حيث يأخذ تسمياته غالبا من صلته بالنوعين المجاورين كالقصة الطويلة، الرواية القصيرة، القصرواية...، فتسمية النوع بهذه الطريقة يزيد من إشكالية تصنيفه و غموض أصله، فهل هو نوع متفرع عن القصة القصيرة، أم متفرع عن الرواية، أم هو نوع هجين يستمد وجوده من النوعين السابقين؟

ما يزال هذا النوع إلى يومنا هذا يثير تساؤل القراء و الدارسين لأنه يفتقر إلى مصطلح محدد واضح، و في كل مرة نضطر إلى توضيح التسمية المختارة وخصائصه النوعية التي تشكل هويته. ثم إن عدم اهتداء النقاد إلى مفهوم محدد واضح لفن "الميني رواية" هو مشكلة نقدية ترتبط بنظرية" الميني رواية" و ليست مشكلة فنية مرتبطة بالميني رواية في ذاتها، كما أن عدم الاهتداء إلى هذا التحديد لا يعني أن المفهوم غير وارد و لا يحول دون البحث عنه وربما تعد هذه النصوص التي بين أيدينا الدليل الأول على ذلك.

و قد ساهم الجهل بميكانيزمات" الميني رواية " في التشويش على عملية تلقي النصوص الإبداعية التي تكتب ضمن هذا النوع؛ ذلك أن قراءتها تنبني على معطيات سردية مسبقة تمارس عنوة أثناء عملية التلقي، كما أن أي نص لا بد أن يقرأ ضمن مجال معرفي معين حتى يكتسب نوعا من التنظيم في ذهن المتلقي يسهل عملية القراءة و التأويل، فإذا تموضع استقبال النص ضمن المجال الخاطئ سيؤثر لا محالة على قراءة هذا النص و تشكيله من جديد، لذلك بات لزامًا وضع هذه النصوص ضمن سياقها المعرفي المناسب حتى تقرأ قراءة سليمة و واعية بخصائص النوع و حدوده.

و رغم هذه الحيرة النقدية التي تسم النوع، بقي نصيبه من التداول و البحث قليلاً، بل إن العثور على دراسة معتبرة تقارب النوع بجدية و تأخذه مأخذ الساعي إلى تجلية بعض جوانبه النظرية و التطبيقية تكاد تنعدم باستثناء دراسة للكاتب (أحمد منور) بعنوان "قراءات في القصة الجزائرية" تناول فيها إشكالية "الميني رواية"من خلال قراءة بعض النصوص الأدبية في سياقاتها المرتبطة بالنوع "الميني روائي"، و يعد هذا الكتاب الدراسة الوحيدة في الأدب الجزائري التي خصصت جزءًا مستقلاً للنوع.

و باستثناء هذه الدراسة لم تكن ثمة دراسات أخرى ركزت على هذه القضية، سوى بعض الإشارات العابرة و الهامشية التي عثرنا عليها في بعض الدراسات التي تتعرض للأنواع السردية المجاورة "للميني رواية" و نذكر منها إشارة للدكتور (عبد الله الركيبي) في كتابه "تطور النثر الجزائري الحديث" وهي مجرد ذكر لهذا النوع أثناء تقسيمه للأنواع السردية ، وثمة إشارة أخرى للدكتور(الطاهر أحمد المكي) في كتابه "القصة القصيرة (دراسة ومختارات) " ينبه فيها بطريقة بسيطة إلى هذا النوع الذي يتوسط القصة و الرواية.

أما في الأدب العربي فقد عثرنا على دراسة متكاملة للكاتب(محمد عبيد الله) بعنوان "الرواية القصيرة في الأردن و فلسطين (بنية الرواية القصيرة)"، و قد تعرضت هذه الدراسة لمفهوم النوع و حدوده و خصائصه و ألحقت الدراسة النظرية بمقاربة تطبيقية لعدة نماذج من الأدبين الأردني و الفلسطيني ، و تعد الدراسة الوحيدة من نوعها التي تخصصت في الموضوع. و قد أفاد البحث من مختلف هذه الدراسات و مختلف الإشارات العابرة التي وجدت في غير كتاب نقدي.

و تأسيسًا على ما سبق تحاول هذه الدراسة تجلية ماهية النوع الميني روائي و إبراز مكانته بين الأجناس الأدبية من خلال البحث في إشكالية تصنيف النوع ، و فنياته و تقنياته التي تؤهله للاستقلال عن الأنواع المجاورة. كما أن الغاية المرجوة من هذه الدراسة ليست الإحاطة بجوانب الموضوع فحسب، فذلك مما تعجز دراسة واحدة عن القيام به لأن هذا النوع ما يزال موضع شك و مساءلة، و إنما الذي نود تحقيقه أن نكون قد أفلحنا في إثارة النقد البناء ليتجه صوب هذا الموضوع بمزيد من الدراسات المكملة و المؤسسة لمنهج واضح و تحديد بيَن" للميني رواية".

و للإحاطة بمختلف جوانب الموضوع اخترنا للبحث خطة تقوم على تقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول حاولت من خلال تكاملها المنهجي و المعرفي أن أبحث في حدود النوع "الميني روائي" متوسلة بإطار منهجي تجاوز المنهج الواحد و ذلك لتشعب اهتمامات البحث بين الإحاطة بالجوانب

النظرية للمفهوم و بين قراءة بعض نماذجه، و من ثم اتخذت الطريقة الانتقائية التي تعتمد على أساليب إجرائية مستمدة من مناهج متفرقة، لا سيما تلك المناهج التي أطرت الدراسات السردية المعاصرة.

ويتناول الفصل الأول دراسة نظرية لمفهوم المصطلح و خصائصه كما نعرض فيه لنقاء الجنس و نفي الأجناس و تداخلها. و تعدد تسمياته و تداخل حدوده مع الأجناس المجاورة له.

أما الفصل الثاني فيتضمن دراسة تطبيقية تنحصر زمنيًا ما بين (1971 –1992) لجملة من النصوص النماذج التي أنتجت في هذه الفترة، حاولنا من خلالها الوصول إلى ملامح (الميني رواية) من جهة، و إبراز التشكيلة السردية المميزة لهذه النصوص من جهة أخرى،وختمنا الفصل بخاتمة استنتاجيه للأهم النتائج المستنبطة من خلال هذه الدراسة التطبيقية.

أما الفصل الثالث فيتناول دراسة تفصيلية لأحد الأعمال الأدبية المنتجة في هذه الفترة والمتمثل في نص "أوشام بربرية " للكاتبة (جميلة زنير)، و قد صدر هذا النص لأول مرة ضمن مجموعة قصصية موسومة "بدائرة الحلم و العواصف" بعنوان "ثقوب في ذاكرة الزمن" ثم ظهر لاحقًا مستقلاً، و قد وقع اختيارنا على هذا النص لأننا رأينا فيه نموذجا جيدا له لغته الخاصة في خلق فضاء سردي يندرج ضمن (الميني رواية)و يعكس بعض السمات المائزة للنوع من جهة ،و من جهة أخرى اخترنا هذه اللغة المؤنثة دون سواها نظرًا لقلة الدراسات التحليلية التي تناولت النصوص الإبداعية النسائية المنتجة في هذه الحقبة الزمنية، و التي غالبًا ما ينظر إليها من باب الإشفاق لا من باب النقد المتزن الواعي بخصائصها التركيبية والمضمونية.

بالإضافة إلى أن هذه الدراسات تتسم بالعمومية في تناول الكتابة النسائية دون إعطائها الحجم المناسب الذي تفصح من خلاله عن خصائصها و سماتها السردية التي تؤهل النص ليصنف ضمن (الميني رواية) بدل القصة.

وذيل البحث بخاتمة ألمَت بمختلف النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة.

وعموما قد صادفت هذه الدراسة، كما هي الحال في كل دراسة صعوبات كثيرة يعد أبرزها ندرة المراجع التي تناولت هذا الموضوع، حيث رحنا نفتش في مختلف الكتب المهتمة بمجال السرد لعلنا نعثر على بعض المعلومات التي ساعدتنا في محاولة التنظير لهذا النوع ، ولكن غالبًا ما كنا نصدم بخيبة الأمل ؛ ذلك أن الموضوع بالفعل يعاني من الإهمال الشديد، وهذا ما زاد من

صعوبة مقاربة هذا الفن القصصي، و في كل مرة كنا نضطر إلى أن نمهل استكمال البحث على أمل العثور على بعض المراجع التي تساعد و تؤكد رؤيتنا الخاصة لمختلف جوانب الموضوع .

و أخيرا أتوجه بالشكر إلى كل من كانت له يد مساعدة من قريب أو بعيد في إنجاز هذه الدراسة،و أخص بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور(يوسف وغليسي) الذي رعى البحث بتوجيهاته السديدة و صرامته العلمية وانتقاداته البناءة و صدره الرحب الذي لازم تطور مختلف مراحل البحث.

و في الختام نأمل أن يجد القارئ بعض الإفادة في هذه الدراسة، و أن يساهم البحث في إزالة الالتباس المحيط بنوع (الميني رواية).

الفصل الأول

مفهوم الخطاب الميني روائي
بحث في مصطلح

1- مفهوم الخطاب
2- الكتابة السردية و إشكالية التجنيس
3- مفهوم الميني رواية
4- خصائص الميني رواية

مفهوم الخطاب:

الخطاب: من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية ولقيت إقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين، فالخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنه كيان متجدد يولد في كل زمن ولادة جديدة تنسجم وخصوصية المرحلة، وهو كمفهوم لساني يمتد حضوره إلى النصوص المتعاليات من شعر جاهلي وقرآن كريم،وكذا في الدراسات الأجنبية ،حيث تمثل الأوديسا والإليادة نماذج خطابات متفردة بغض النظر عن نوع الخطاب.

ورغم قدم جذور هذه الكلمة في الثقافة العربية من حيث أصولها المقترنة بالنطق، فإن استخداماتها المعاصرة، بوصفها مصطلحا له أهميته المتزايدة تدخل بمعانيها إلى دائرة " الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب إلى الترجمة ،والتي تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة، ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية،فما نقصد بالكلمة المصطلح (الخطاب) هو نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح Discourse في الانجليزية ونظيره Discours في الفرنسية أو Diskurs في الألمانية...." [1]

أما على مستوى الاشتقاق اللغوي " فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح (الخطاب) مأخوذة من أصل لاتيني، هو الاسم Dircursus المشتق بدوره من الفعل Discursere الذي يعني (الجري هنا وهناك) أو (الجري ذهابا وإيابا) وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت – في اللغات الأوربية الحديثة إلى معاني العرض والسرد..... "[2]

وقد بدأ هذا المصطلح يرتسم في مناخه الدلالي بعد ظهور كتاب (فرديناند دي سوسير) "محاضرات في اللسانيات العامة" لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب، ومن بين التعاريف التي قدمت للإحاطة بالمصطلح والتي تبدو في عمومها تعاريف جزئية تضيء جوانب مفردة من هذا المفهوم ،إلا أن تقديمها معًا لا ينم عن الاختلاف الموجود بينها بقدر ما ينم عن تكامل متدرج يصبو إلى الإفصاح عن ماهية الخطاب ككل لساني أدبي.

وقد اختلفت هذه التعاريف باختلاف المنطلقات الأدبية واللسانية المقاربة للمفهوم ، ومن بينها نذكر:

[1] - جابر عصفور : آفاق العصر ، ط1 ، دار الهدى للثقافة والنشر ، سوريا - دمشق ، 1997 ص 47 .

[2]- المرجع نفسه ، ص 47 – 48.

– الخطاب مرادف للكلام أي الانجاز الفعلي للغة بمعنى « اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تتجزء ذات معينة كما أنه يتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية» (1)

– **الخطاب:** يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل(2)، أي رسالة أو مقول (3)

و بهذا المعنى يلحق الخطاب بالمجال اللساني، لأن المعتبر في هذه الحالة هو مجموع قواعد تسلسل وتتابع الجمل المكونة للمقول، و أول من اقترح دراسة هذا التسلسل هو اللغوي الأمريكي (سابوتي زليق هاريس) (4)

– الخطاب: هو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية التي أطلق عليها (جينيت) مصطلح الحكاية. (5)

– الخطاب« في كل اتجاهات فهمه،هو اللغة في حالة فعل، ومن حيث هي ممارسة تقتضي فاعلاً

وتؤدي من الوظائف ما يقترن بتأكيد أدوار اجتماعية معرفية بعينها >>. (6)

– والخطاب حسب (بنفنيست E.Benveniste) « هو كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال » (7).

– ومن ثم يميز (بنفنيست) بين نظامين للتلفظ هما الخطاب والحكاية التاريخية،هذا التمييز ينشأ من كون الخطاب لا يقتصر في مفهومه على أنه وحدة لسانية مفرغة ،بل تتعالق هذه الوحدة مع الثقافة والمجتمع. فالخطاب قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها وهدفها شأن المراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعليمية، يختلف عن الحكاية التاريخية في مستويين اثنين هما الزمن وصيغ الضمائر. (8)

و المقصود بالحكاية التاريخية هنا ليس الحكاية التي تنقل حدثا تاريخيا_ فذلك مما يمكن اعتباره خطابا _ وإنما هي كل حدث ما ينقل بطريقة تقريرية هدفها هو تاريخية الحدث في حد ذاته. (9)

---

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ط3 المركز الثقافي العربي، بيرةت- الدار البيضاء 1997ص21

[2] - دومينيد مانقونو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ،تو، محمد يحياتن،ط1،منشورات الاختلاف،الجزائر 2005،ص35

[3] - إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي ،ط1،دار الآفاق الجزائر،1999،ص10.

[4] - محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ، تونس، 2004.

[5] - جيران جينيت: خطاب الحكاية ،تر،محمد معتصم وآخرين،ط3،منشورات الاختلاف،2003،ص38-39

[6] - جابر عصفور : آفاق العصر، ص48

[7] - محمد الباردي : انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة .ص1

[8] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[9] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

إن النظر الملقى على النص من وجهة تبنينه لغويا تجعل منه ملفوظا وأن دراسة لسانية لشروط إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا [1]

و إذا كان الخطاب حسب التعريف الأول نوع من التناول اللساني للغة " فإن اللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة...، وبما أنه يفترض تمفصل اللغة مع معايير غير لغوية، فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف"[2]

فالخطاب ˝ ليس تجمعا بسيطًا أو مفردًا من الكلمات (أو الكلام بالمعنى الذي قصد إليه دي سوسير) و لا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب ،إنه ينطوي على العلاقة البينية التي تصل بين الذوات، ويكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم،ويوزع عليهم المعرفة المبنية في منطوقات خطابية سابقة التجهيز. ˝[3]

وضمن معنى المتجاوز للحدود اللسانية يميز تودوروف في دراسته الشهيرة ˝ مقولات الحكي الأدبي ˝ بين عنصرين أساسيين ينفي احدهما الأخر و في نفس الوقت يثبته بذلك الحضور المتلازم عبر ثنائية الحضور والغياب، وهما المتن والمبني مؤكدا أن لكل حكي مظهرين متكاملين:إنه في آن واحد قصة وخطاب [4]

– فالقصة (histoire) تعني الأحداث في ترابطها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها،وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك، أما الخطاب (Discours) فيظهر لنا خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي، وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص22.
[2] - دومينيك مانقونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،ص 34- 35.
[3] - جابر عصفور : آفاق العصر ،ص49.
[4] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص22.

(القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب). [1]

– ويقدم (جيرار جينيت) ثلاثة مظاهر مائزة للحكي : [2]

القصة (Story): وتعني المدلول أو المضمون السردي.

السرد (Narration): الفعل السردي المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل.

الخطاب (Discourse): ويقابل الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي نفسه،و يرى جينيت: "أن الحكي بمعنى الخطاب هو الذي يمكننا دراسته و تحليله تحليلا ًنصيًا، وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي ، و كذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة وإلا فليس سرديًا، إن الخطاب سردي بسبب علاقته بالقصة التي يحكي وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله. [3]

وما دامت حسب (جينيت) هذه العناصر الثلاثة متواشجة تواشجًا عميقا فمن العبث فصل بعضها عن بعض في الدراسة التحليلية للخطاب، ومن ثم يدرس الخطاب على ثلاثة مستويات مترابطة ترابطا وثيقا: المستوى الصرفي، المستوى النحوي، والمستوى الدلالي،فالدراسة الصرفية من خلال الوظائف والشخوص والعلاقات التي تربط ببعض تستدعي الدراسة النحوية أي علاقتها بالخطاب وتجليات السارد والمسرود وصيغ الخطاب والرؤى وهي لا تفصل عن الصيغة الدلالية إذ يتسع الخطاب ليشمل مفهوم النص وللنص كاتب وقارئ وله علاقاته الخطابية المتنوعة وبناه السوسيو – لسانية. [4]

و من خلال هذا الانسجام في المعالجة النصية للخطاب الروائي من خلال الصيغ الثلاثة الصرفية والنحوية والدلالية يمكن أن نفهم الخطاب الروائي الحديث في الأدب العربي وهو خطاب

[1] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - جيرار جينيت : خطاب الحكاية ص 38- 39 .
[3] - المرجع السابق، ص 40.
[4] - المرجع نفسه، ص 53 .

غاية التركيب والتعقيد لأنه صهر في بنية أجناسا أدبية مختلفة واستدعى خطابات متنوعة أدبية أو شبه أدبية. [1]

وحاليا اقترن مصطلح " الخطاب " في الدراسات العربية بدلالات جديدة ˝ تشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلي والرؤى المنهجية، كما تشير إلى أدوات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارساته الخطابية المختلفة..،وأن أية نظرية عن الخطاب بعامة تتضمن نظرية عن المجتمع بالضرورة.˝[2]

وعموما يمكن القول أنه ˝ إذا كان الخطاب هو ما تؤديه اللغة عن أفكار الكاتب ومعتقداته فإنه لا بد من القول إن الخطاب يقوم بين طرفين أحدهما مخاطِب وثانيهما مخاطَب، والخطاب عموما عبارة عن وحدات لغوية تتسم بـــ:

- **التنضيد**: ما يضمن العلاقة بين أجزاء الخطاب، مثل أدوات العطف وغيرها من روابط.
- **التنسيق**:مما يحتوي تفسير للعلائق بين الكلمات المعجمية.
- **الانسجام**: وهو ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع. ˝[3]

[1] - محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص3.
[2] - جابر عصفور : آفاق العصر، ص 50 .
[3] - رزان محمود إبراهيم : خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن، ص17- 18 .

الكتابة السردية وإشكالية التجنيس:

من العوالم السحرية الغامضة والمعقدة التي يجوبها السرد القصصي الذات البشرية، هذا الكائن المعقد التركيب يتكون من مجموعة من الحالات النفسية والذهنية المرتبطة بعوالم خارجية عدة ،يستدعى أكثر من أداة فنية للغوص في أعماقه وكشف وتفسير كل ما يشكله في علاقاته الخارجية المحيطة به، ومن ثم تعددت الوسائل والأدوات السردية التي حاولت تحقيق هذه المقاربة المتشبعة لتسلط الضوء على أكثر التفاصيل دقة والمشكلة لوعي هذه الذات، وقد انتقل هذا التشابك والتداخل الذي يعتري الكائن البشري الذي بدوره إلى الأنواع السردية المعالجة للظاهرة الإنسانية،إلا أن هذا التداخل والتلاقح واجه هجوما شديدا من قبل الدارس والنقاد المتعصبين لجملة القواعد والحدود المرسومة لهذه الأنواع والمميزة لها، وفي مقابل هذا التعنت جاءت رؤية مناهضة تحمل قناعة فنية وموضوعاته؛ بأن هذه القواعد وإن كانت أساسية فهي ليست أهم شيء في العمل الأدبي، بل يلعب الجوهر أو الموضوع هو الآخر دورا فعالا قد يقتحم الحدود ويتجاوز القواعد.

لا توجد قاعدة تقول بمحدودية الأجناس وثبات حدود هذه الأنواع، ومنع الاقتراب أو المساس بها، فإذا كانت هذه الأجناس السردية من قصة وأقصوصة ورواية وقصة طويلة –مبدئيا– قد نشأت بطريقة تلقائية؛ بمعنى أنها لم تكن وليدة تخطيط مسبق، فإن النوع يعلن إذن عن مرونته وقابليته للتطور أو التغير،وقد أثيرت هذه القضية في الدراسات العربية بشكل كبير كما جاء على لسان الناقد (عبد الله إبراهيم): " لعل إحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب، هي العلاقة بين النصوص الأدبية والنوع الذي تنتمي إليه، فثمة جدل طويل ومشعب حول ماهية تلك العلاقة، ظل قائمًا منذ أرسطو إلى الآن."[1]

وحول ماهية هذه العلاقة يطرح السؤال نفسه : أيضا أسبق، النصوص الأدبية التي تشترك في جملة من الخصائص المعتبرة تكتسب أحقية اندراجها وتأسيسها لنوع أدبي، أم أن النوع هو جملة من القواعد المسبقة التي توضع لتقنن الإبداع؟ يطرح (عبد الله إبراهيم) هذا السؤال بطريقة

[1] - عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تغيير النشأة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، 2003،ص54 .

مشابهة ويحاول الإجابة عليه ›› هل تصوغ النصوص نماذجها الأجناسية أم أن تلك النماذج هي التي تفرض خصائص معدة على النصوص الأدبية[1] ؟...كثيرا ما تبنى النقاد المحدثون في مجال نظرية الأدب، العلاقة التي اكتشفها (دي سوسير) بين الكلام واللغة، واعتبروها معيارا صالحا لكشف طبيعة التناظر القائم بين النص والنوع الأدبي، وبما أن مؤدى تلك العلاقة هو النظر إلى الكلام بوصفه تعبيرا فرديا يترتب ضمن قواعد معيارية هي اللغة، وأن تلك القواعد أنظمة تجريدية اشتقت عبر تراكم الأفعال الكلامية، فإنه وبالتناظر نفسه، يمكن اعتبار النص الأدبي تعبيرا فرديا يهتدي بقواعد النوع الذي ينتمي إليه، فقواعد ذلك النوع كانت تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية لنصوص تجمعها روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها،وعلى هذا فالعلاقة محكمة بين الاثنين... ‹‹[2]

فطبيعة العلاقة بين النص الأدبي والنوع في هذه الحالة تؤكد طواعية النوع واستجابته للتطور والتغيير ما دامت هناك خصائص وسمات بارزة مشتركة بين جملة من النصوص.

إذن فالمبدع هو من رسم بصورة تلقائية الخطوط الأولى لهذه اللعبة المسماة بالأجناس الأدبية، ثم تطورت قواعد هذه اللعبة محاولة وضع حدود صارمة تلزم المبدع التقيد بها، إلا أن هذه المحاولة باءت بالفشل لأنها ولسبب بسيط تتنافى وطبيعة الإبداع المرتبط بالذات البشرية ودواخلها المعقدة التي تنشد التعبير عن العالم الداخلي والخارجي الذي تعيش فيه.

ولما كانت بداية الصياغة الأدبية المتعالية مع " الشعر" ديوان العرب الذي كان له من القداسة والهيبة ما كان، ومع مرور الزمن وتغير الإنسان ومتطلبات الحياة بدأ هذا البرج العتيد يفقد هيبته في رحلة ساخرة من عمود الشعر إلى الشعر الحر، فإذا كان هدا التحول على مستوى النظام الشعري قد حدث ولم يستطع لا هيبة العمود الشعري ولا تعصب المدافعون عنه من ردح هذا الزلزال المحطم لكل القيود والعوائق...وإذا كان موضوع الشعر الذات الإنسانية المعقدة المتقلبة في عوالمها الواقعية والتخيلية، فهو نفسه موضوع النثر وخصوصا السرد القصصي الذي يتميز بالخوض أكثر في التفاصيل الجزئية وعلاقاتها بالعالم الخارجي، إذا كان الموضوع المعتمد أو المادة الخام نفسه فما الذي يسمح للشعر بتكسر الحواجز ويقف بالنشر دون ذلك؟

---

1 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- المرجع نفسه ، ص55 .

والقول بهشاشة أشكال هذه التقاليد التعبيرية والخيالية انتشر لدى العديد من النقاد الذين يولون اهتماماتهم بالنص السردي قي ذاته بعد تشكله ولا تعنيهم تلك التقاليد السردية ــ إلا بالقدر الذي يصنع جمالية النص ويساهم في وضوح ملامحه ــ ومن بينهم (رينيه ويلك) في قوله : " أن التميز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك.... "[1]

يعد (كروتشيه) من أوائل الذين عملوا على التقليل من وظيفة القواعد الكلاسيكية المعتمدة في الفصل بين الأنواع لأن الأهم بالنسبة للنص الأدبي روحه التي تنبض بالتجدد والاستمرار، ويرى (كروتشيه) أن الحالات الفريدة من المبدعين العباقرة تحتم كسر الحواجز لإعطاء شرعية أدبية للنص المتميز الذي يصعب التفريط فيه، وإن خالف النظام الكلاسيكي المعمول به في نوع سردي معين " ما من أحد يجهل أن التاريخ الأدبي مملوء بالحالات التي يخرج فيها فنان عبقري على نوع من الأنواع الفنية المقررة فيثير انتقاد النقاد ثم لا يستطيع هذا الانتقاد أن يطفئ إعجاب الناس بهذا الأثر العبقري،...، فما يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شيء من التساهل فيوسعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعا جديدا،كما يقبل ولد غير شرعي، ويظل هذا النطاق قائما إلى أن يأتي أثر عبقري جديد فيحطم القيود ويقلب القواعد " [2]

فالبدايات الجديدة غالبا ما تكون غير شرعية لأنها تبنى على أنقاض القديم الذي يعني في نظر رواده المتصلبين الأصل المتين الذي لا يجوز تجاوزه،إلا أن الضرورة الفنية والفكرية تؤسس كثيرا لمثل هذه النصوص الهجينة التي تجمع بين الأصول والفروع أو الثابت والمتغير،" فكل أثر في حق كان تجاوزا لقوانين جنس ما، سفه آراء النقاد واضطرهم إلى توسيع ميدان هذا الجنس، إلى أن يضيق مرة أخرى بولادة آثار فنية جديدة، تستتبع فضيحة جديدة، وتسفيها جديدا، وتوسعيات جديدة." [3]

إلا أن هذا لا ينفي اعتراف النقد الموضوعي بضرورة امتلاك النص لحد أدنى من القواعد التي تضمن استمرار الإبداع السردي بشكل منظم وواعٍ لطبيعة الوظيفة التي يؤديها

[1] - عبد الرحيم الكردي : البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة 2005، ص19

[2] - المرجع نفسه، ص 21

[3] - محمد عبيد الله : الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين (بنية الرواية القصيرة) ط1 أزمنة النشر والتوزيع، عمان _ الأردن، 2007، ص17

والمتمثلة في التعبير عن الفرد داخل الإطار العام الذي يحتضنه، وفي ذات الوقت يفتح دائما المجال للإضافة التغيير الذي يتماشى مع طبيعة الذات المبدعة التي ترفض القيود التي تجمد الإبداع، وتظل القواعد مجرد " إطار لتضيف الأعمال الفنية وإبراز مقوماتها الجمالية فحسب"[1]

فالاستياء من هذه القواعد والقوانين ينبع من نظرة النقاد إليها، فغالبا ما تأخذ كمعايير فنية للحكم على جودة العمل الأدبي أو رداءته، وذلك بمدى موافقته لها أو خروجه عنها،فيصب الاهتمام على مدى التزام الأعمال الأدبية بهذه القواعد الجائرة فتأتي" أحكامهم جائرة وغير دقيقة بل وخاطئة "[2]

وعلى الرغم من دعوة كروتشيه لخرق هذه القواعد إلا أنه يقر بضرورة التضييف في قوله: " إن لهذه الأنواع أو الأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى، وهذا هو جانب الصواب الذي لا أحب أن اغفل ذكره في هذه النظريات الخاطئة، فمما لا شك فيه أن من المفيد أن ننسج شبكة من التضييفات لا من أجل الإنتاج الفني، فالإنتاج عفوي وتلقائي،...وإنما من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التي لا حصر لها، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى "[3].

فالنوع الأدبي ليس قالبا جامدا يصر على ثبات حدوده وخصائصه، لأن ذلك يعني أن نظرية الأجناس تتجاوز مجالها الوظيفي المتمثل في التضييف والتنظيم إلى التقيد والحد من القدرات الإبداعية للكتاب، بل على العكس من ذلك فالمحددات الخاصة بكل نوع أدبي تشكل في حد ذاتها منطلقا للإبداع لأن الاختلاف والتفرد لا يتم إلا بناءًا على تجاوز نمط أول بوضع إضافات جديدة مقنعة تكسبه إمكانات جديدة في إطار النوع الواحد أو نوعين أو أكثر.

كما يعد التضييف أيضا " عملية امبريقية (تجريبية) لا عملية منطقية، إنها افتراضات تاريخية يضعها الكتاب والجمهور والنقاد لخدمة أغراض اتصالية وجمالية، ومثل هذه التجميعات توضع دائما في عبارات دالة على الاختلافات والتشابهات معا، وهي تؤلف فيما بينها نظامًا للأنواع أو وحدة ما، والأغراض التي تخدمها أغراض اجتماعية وجمالية، وتنشأ هذه التجميعات في لحظة تاريخية معينة، وكلما تضمنت المزيد من الأعضاء الجدد كانت موضوعا للتعريف وإعادة التعريف بشكل متكرر، أم موضوعا يتم التخلي عنه. "[4]

[1] - المرجع السابق، ص 22
[2] - المرجع نفسه ، ص22
[3] - المرجع نفسه ، ص 22- 23
[4] - محمد عبد الله : الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص 19 .

من خلال ما سبق تتضح العلاقة بين النوع والنص الأدبي كما تتضح أيضا الطبيعة الدياليكتيكية للأنواع الأدبية، فالأعمال الأدبية التي تشترك في سمات معينة تكتب تدريجيا أحـــقية الانتمـــاء إلى نوع معين، فالنوع إذن هو نتيجة تراكمات سردية تشكل نظامًا معينًا لكنه قابل للتغيير ضمن الحركة التاريخية، ذلك أنه يخضع لتصنيفات منطقية ولكنها ليست نهائية.

إن محاولة توضيح سمة المرونة التي يتميز بها النوع لا تنفي أهميته بل على العكس من ذلك، فالنوع يمثل حسب (وولتر ستمبل) " سلطة يضمن قابلية فهم النص من وجهة نظر صياغته ومحتواه. "[1] فالسلطة لا تعني دائما التسلط والتعنت ، وإنما تشكل في كثير من الحالات نظامًا عامًا يساهم في بلورة ولو جزء بسيط من المعاني التي يتضمنها العمل الأدبي الذي يندرج ضمن هذا النوع، لأن مجرد انتساب النص إلى نوع معين يسمه بجملة من الخصائص المميزة لهذا النوع والتي تساعد في إماطة لثام الغموض عن دلالة النص، مما يؤكد أن النوع يساهم في عملية تلقي النص واستيعابه، وهي وظيفة من الوظائف التي تؤديها الأنواع الأدبية.

إلا أن الانتساب إلى نوع معين لا يعني أن النص يحمل خصائص نوع صاف أو خالص لأن كل نص جيد يحمل إضافات وانحرافات جديدة قد تتقاطع مع خصائص أنواع أخرى، فمقولة النوع الخالص تنتفي، ولم تعد تصلح لطبيعة الإبداع، مما يؤدي إلى ولادة أنواع هجينة تحمل خصائص أكثر من نوع أدبي، "وما القصة الطويلة (النوفيلا) إلا أحد هذه الأنواع الهجينة التي تتبع هويتها من طبيعتها المتداخلة، ومن نسيجها الذي تحكمه تقنيات القصة والرواية معا. أو قل إنه يستخدم تقنيات السرد بطريقة مغايرة مما يشيع في القصة والرواية. "[2]

فمسألة الأجناس الأدبية مسألة نسبية منطقية تفتقر إلى الفهم السليم لها، فكل نص أدبي حتى يقبل من قبل الكتاب والنقاد لابد أن يندرج تلقائيا ضمن جنس معين، فخاصية التصنيف حاجة وضرورة تطبع كل علم ولا مجال للتخلي عنها، بل إن محاولة التملص والنفي لها يعني نفي للعلم في حد ذاته؛ ذلك أن حركة التاريخ الأدبي تؤكد أن التصنيف شرط أساس لقيام أي نشاط إبداعي معين، لكن الإبداع لا يقبل القيود، وذلك هو الفهم الخاطئ الذي ألبس لمفهوم التصنيف، فالتصنيف هو خطوة ايجابية تساهم وتسهم عملية الإبداع وليس قيدا يطوق المبدع ويقتله.

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 20 .
[2] - المرجع نفسه، ص21.

يعد التلاقي والتداخل بين القصة والرواية في إطار السرد القصصي إحدى النماذج التي تكسر الحواجز بين الأنواع الأدبية، حيث يشكل نوعا هجينا يستحق الدراسة والتحليل، وهذا ما يحاوله البحث من خلال تتبع أهم الملامح المشخصة لطبيعة هذا النوع الأدبي.

مفهوم "الميني رواية" :

ترتبط مسألة التداخل بين القصة والرواية ارتباطا وثيقا بحدي هده الظاهرة الأدبية أو العلامة اللسانية الناتجة عن تعالق القصة والرواية فانطلاقا من اعتبار الظاهرة الميني رواية علامة لغوية يشمل التداخل حديها معا ارتأت المقاربة في هذا الجزء من البحث رصد التداخل على مستوى الحد الأول أي المصطلح الدال على هدا النوع، وكذا على مستوى الحد الثاني أو المدلول الذي تجسده الظاهرة أو بمعنى أخص الخصائص النوعية المميزة للنوع أو الخطاب السردي .

ونستهل المقاربة بالنظر في التداخل على مستوى المنتج الأدبي أو النص القصصي؛ لأن هدا الأخير هو الذي يفرض علينا تحديد نوع الجنس الأدبي الذي يندرج ضمنه، ومن أهم الإشكالات التي يطرحها النص في هذه الحالة وهو الأكثر جدبا لانتباه القارئ " الحجم الكمي وهذا الحجم وإن تراوح بين حدود القصة والرواية, فهو يختلف من كاتب لآخر لهذا يبقى الاختلاف قائما، وذلك لطبيعة الذات الإنسانية ، وهي ذات مائعة تتقلب باستمرار ونادرا ما ثبتت على حال.

فإذا كانت العلوم الدقيقة في مقاربتها لعوالم مختلفة ترتاب في بعض القضايا والنتائج التي تتوصل إليها، فكيف إذن بالأدب عامة والفن القصصي خاصة وهو علم إنساني.

فكثيرة هي الذوات التي يمكن أن تقاس بمقاييس دقيقة، ولكن هذه الدقة تتفاوت من علم إلى آخر فكل حسب طبيعته، وإذا احتكمنا لطبيعة هذه المادة _ أي الذات الإنسانية في مختلف علاقاتها الذاتية والموضوعية_ المعتمدة في المقاربة الفنية فهي تحتم على المبدع أن يراعي هذه الليونة والذاتية التي يتميز بها الأدب عما سواه.

كما أن المبدع المقارب لهذه المادة لا يمكن أن يقولب الجوانب الذاتية فيها وفق معايير دقيقة، ومن ثم قد يوفق في توصيل ما يريد توصيله للمتلقي في إطار جنس معين، وقد يشعر أحيانا بضرورة التجاوز لهذه الحدود، وكما يشعر أحيانا أخرى قبل أن يطأ عتبة الحدود الموضوعة مسبقا كفاصل بين جنسين معينين باكتفاء ذاتي وموضوعي، وبذلك تصبح أي إضافة هي من قبيل التصنع المفرع الذي يمكن للمبدع أن يستغني عنه، وهذا الكلام لا يقتصر على السرد

القصصي الجزائري فحسب بل يطول الكتابة الفنية بصفة عامة " فالكتابة الفنية العربية المعاصرة، عموما، نوع من تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها ينجم غالبا عن إحساس الكاتب، أو عن ثقته ووعيه بعجز الجنس الواحد على استيعاب ما يريد طرحه "[1]

فالحجم أو الطول (عدد الصفحات) وإن كان يشكل عاملا مهما في عملية التصنيف إلا أنه ليس الأساس وإنما يمكن اعتباره مقياسا ثانويا أو مكملا. ويجذر (جراهم جود Graham Good) من اعتبار الحجم هو الحد الفاصل والمميز لحدود الأجناس " ومن اختصار الفروق في الفكرة الشائعة التي تقول بأن القصص القصيرة تختلف عن الرواية بأنها أقصر منها، فليس هناك عدد سحري من الكلمات تتوقف عنده القصة القصيرة أو تبدأ منه الرواية ودائما هنالك حالات تقع على التخوم "[2]

إن طريقة تشخيص معالم هذا النوع المتوسط إذن يُفترض أن تكون منطقية مؤسسة على مقاييس فنية خيالية قبل كل شيء، فكثيرة هي النصوص التي تصنف ضمن هذا النوع بالنظر إلى حجمها، ولكن الإمعان في الخصائص الداخلية للنص تزيحها إما إلى نمط القصة أو الرواية، إذن " فمسألة الحجم مؤشر خارجي يصعب إغفاله على أن يسند بملاحظات واستخلاصات مستمدة من منطق العمل أو النص نفسه " [3]

و يعرف (رالف كوهين Ralph Chen) النوع بقوله " هو أية مجوعة من الأعمال تختار ويجمع بينها على أساس بعض السمات المشتركة، ويعتمد النوع في تعريفه: على العروض أو الشكل الداخلي، أو الشكل الجوهري، أو جوهر طريقة التقديم، أو سمات مفردة، أو سمات عائلية أو القوافي أو الأعراف أو الثقافات..تلك المصطلحات التي يمكن الاعتداد بها، سواء باعتبارها أشياء عامة، أو باعتبارها تجميعات تاريخية تجريبية. " [4]

---

[1] - صلاح صالح : سرديات ، الرواية العربية المعاصرة ، ط1، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2003 ، ص 225

[2] - محمد عبيد الله : الرواية القصيرة في الأردن و فلسطين ، ص 30

[3] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] - المرجع نفسه ، ص 19

وعلى أن هذا التعريف الذي يقدمه (كوهين) يشمل كل فنون القول من نثر وشعر، فهو يوضح بطريقة جيدة المقاييس العامة التي يمكن الاحتكام إليها في تصنيف مجموعة من الأعمال التي تندرج ضمن النوع الواحد، بحيث يمكن القول أن معظم النصوص السردية الجزائرية التي قدمت في فترة السبعينيات وما بعدها، والتي جاء ذكرها من مقدمة البحث يمكن أن تندرج ضمن نوع سردي واحد بغض النظر عن تسميته _ مؤقتا _ ذلك أنها تتوفر على أكثر من سمة مشتركة حسب تضيف كوهين وهذا ما سنحاول إثباته في الأجزاء اللاحقة من الدراسة.

فالحجم يعد معيارا سندا للمعيار الأساس في عملية التصنيف ، المستمد من لدن النص والمتمثل في طريقة البناء الفني والتقنيات المستخدمة في عملية السرد، كما يجمع أغلب الدارسين لهذا النوع على صعوبة إدراك وتمييز هذه الخصائص عن سمات كل من القصة والرواية بحكم كونها تمتح من الاثنين[1] .

إذ لا يمكن القول بامتلاك النص دائما لخصائص أجناسية خالصة و صافية فالاختلاط بين خصائص نوعين أو أكثر جائز ومحتمل، خاصة إذا كانت هذه الأنواع تنتمي إلى مجال أدبي واحد كالسرد القصصي ، فهذا ما يفعل أكثر من التمازج والتلاقي في الكثير من الخصائص الفنية على أن يحتفظ كل نوع بسماته الجوهرية التي تمثل هويته الأدبية ضمن قائمة الأنواع الأخرى، وهذا ما يلخصه شتايغر بقوله: ‹‹ أن العمل الأدبي يتوافر على " النبرة " وعلى " مزاجية " مخصوصة، تبدو هي الإيقاع المميز فيه، والى جانب تلك النبرة والمزاجية بالإمكان الانفتاح على أجناس أخرى، ولكن هذا التعاون والاستعارة من الأجناس الأخرى، لا يخرج بنا عن مسألة الأجناس بل يغنيها ويفتح أمامها إمكانات جديدة ››[2]

هكذا يبرز التداخل على مستوى العنصر الأول _ النص _ من خلال معياري الحجم والخصائص النوعية المميزة للنوع . أما العنصر الثاني المتمثل في المصطلح فيعتريه هو الأخر الخلط الكبير، وهذا الغموض الناشئ هو لا محالة نتيجة عدم وضوح حدود النوع لوقوعه على تخوم القصة والرواية.

---

1 - المرجع نفسه ، ص 30

2 - المرجع نفسه ص 18

ولتسمية هذا الجنس الهجين طرحت العديد من التسميات والمحاولات المختلفة باختلاف أصحابها، والتي ما تزال مجرد محاولات ايجابية بناءة تساهم كاقتراحات في محاولة وضع مصطلح موحد يضع حدا للغلط و كثرة التسميات التي تنقص من شرعية النوع وتساهم في تضخيم ضبابية الخلط وعشوائية التسمية.

يبدو أن أصول تداخل المصطلح تعود الى الأدب الغربي باعتباره المحضن الأول الذي نشأ فيه هذا النوع الأدبي، وفيما يلي عرض لهذا التداخل في بعض اللغات الأجنبية السباقة للنوع.

أولا ً: في اللغة الإنجليزية استعملت مصطلحات عدة للدلالة على النوع الأقصر من الرواية و منها long story، Short Novel ، long short story، و الواضح من خلال هذه المصطلحات أنها اعتمدت الطول كمعيار أساس في إطلاقها منحية الخصائص النوعية جانبًا، وهذا ما يزيد من حدة الخلط التداخل.

إلا أن اللغة الانجليزية وتفاديا للخلط الذي عرفه المصطلح استعارت من الايطالية لفظـــــة (Novella: النوفيلا) والتي تعني النوع المتوسط، وقد استعملت مصطلحات مقاربة لها في اللغات الأخرى كالإسبانية : Novela، الفرنسية :Nouvelle والألمانية:Novelle.[1]

ويوضح (جراهام جود) المعاني التي تتمثلها المصطلحات الدالة على الأنواع الثلاثة في كل لغة؛ النوع الأقصر، والمتوسط، والأطول [2] :

ففي الاسبانية استُعمِل مصطلحان فقط للدلالة على هذه الانواع Cuento وتقابل النوع الأقصر، أما Novela فتطلق على ما زاد على ذلك دون التمييز بين النوعين الثاني والثالث.

أما الايطالية و التي تعد الاسبق في وضع مصطلحات مائزة لكل نوع، فقد استعملت ثلاثة مصطلحات مقابلة متباعدة الجذر اللغوي على التوالي من الأقصر إلى الأطول وهي: Romonso،Novella،Racouto وهذا الوضوح الظاهر في المصطلحات يعكس وضوح الرؤية على مستوى الحدود الفاصلة بين الانواع الثلاثة .

وهذا التململ في المصطلحات الدالة على الأنواع في الأدب الغربي يقدم نفسه كحجة بينة على أن الاستقرار والثبات الذي يتمتع به المصطلح الدال على الظاهرة السردية_ النوع المتوسط_

---

[1] - المرجع نفسه ص 26
[2] - المرجع نفسه ، ص 27

قد سبقه خلط وتداخل كبير بين النوعين الثاني والثالث، حيث اعتُبرا في كثير من الحالات نوعا واحدا، ما عدا اللغات الفرنسية، الايطالية، الألمانية فهي تمتلك تعابير مميزة في أصولها اللفظية للأنواع القصصية الثلاثة وهي في الفرنسية : Conte (قصة قصيرة)،Roman (رواية)، Novelle (قصة طويلة).

أما اللغة العربية وهذا ما يحاول هذا العنصر من هذه الدراسة رصده في استعمالاته المختلفة، فقد وقع فيها الخلط نفسه الملموس في اللغة الانجليزية [1] نتيجة الترجمة الحرفية عنها فتعددت الاستعمالات الاصطلاحية لهذا النوع المتوسط بين القصة الطويلة، الرواية القصيرة، القصة القصيرة الطويلة، الرواية المضغوطة،القصرواية، القصيصة، الميني رواية، وإن بدا أن كل واحد من هذه المصطلحات مناسب نسبيا للدلالة على النوع إلا أنها بحاجة للاحتفاظ بمصطلح واحد ومحو بقية المصطلحات وهي خطوة أساسية للتقليل من حدة الخلط والمساهمة في وضوح الحدود بين الأجناس والأنواع.

كما أن التسميات الدالة على هذا النوع الأدبي تبدو غير مستقرة وثابتة الحدود والخصائص، فغالبا ما يدمج هذا النوع ضمن نوعي القصة أو الرواية،فكثيرا ما نجد على الغلاف الخارجي للنصوص السردية التي تندرج ضمن النوع المتوسط ..مصطلح قصة أو رواية ، مما يزيد من حدة التداخل بغياب مصطلح يناسب العمل الأدبي.

و عن هذا الاختلاط وعدم الوضوح يعلق (روجر الن) بقوله: " إن اللغة العربية لا تحوي كلمة عامة تقابل على بالضبط تعبير fiction باللغة الانجليزية ككلمة تعبر عن وسيلة مختلفة في النظر إلى العالم ومظاهره، ولخلق عوالم جديدة مستقلة بذاتها في الواقع عن طريق التلاعب بالكلمات، غير أنه أمكن للعربية أن تبتدع تعابير فنية لتمييز كل من الأنماط القصصية المختلفة، حيث انتهجت في التعابير المستعملة نهج اللغة الانجليزية أيضا كصبغة عامة، فاختارت تعبير (قصة قصيرة) مقابل Short Story ورواية مقابل Novel في اغلب الأحيان "[2]

وهذا الخلط في المصطلحات يتأكد أيضا من خلال الاستعمالات والدراسات الأكاديمية في الخطاب السردي العربي عامة والجزائري خاصة التي تمارس هذا الخلط المستمد، ومن بين هذه

---

[1] - المرجع نفسه ، ص نفسها .
[2] - المرجع نفسه ، ص 28

الاستعمالات المضببة قول أحد الكتاب مؤكدا هذه الممارسة الخاطئة ومعممًا إياها على الجميع ليحيلها بذلك إلى شيء بديهي متفق عليه رغم ما فيه من تداخل واختلاط ‹‹ كلنا يعرف أن القصة أنواعا و أشكالا مختلفة، منها القصة المطولة، " الرواية "، والقصة المتوسطة ويمكن إدخالها في نطاق الرواية والقصة القصيرة.›› [1]

وكما هو واضح من خلال هذا الفهم الذي يقدمه الكاتب أن النوع المتوسط هو نوع من أنواع القصة وهو القصة المتوسطة التي يمكن أن تدمج حسب رأيه صمن الرواية، وهو بذلك ينفي عنه إمكانية تشكله كنوع سردي مستقل له خصائصه وتقنياته الجديدة. المميزة له عن سواه من الأنواع، بل مجرد امتداد للقصة عن حجمها المعروف.

إلا أن هذا التداخل في وعي حدود الجنس وخصائصه لا ينفي بعض المحاولات التي يمكن القول أنها اعترافات ضمنية بأحقية هذا النوع في النهوض بطقوسه وخصوصياته الدلالية والجمالية الخاصة به.

ومن بين هؤلاء (د. عبد الله الركيبي) باعتباره من الأوائل الذين حاولوا تتبع مسار الأنواع السردية وتطورها فإنه أطلق على هذا النوع المتوسط مصطلح " الرواية المضغوطة " وقد اعتبرها هو الآخر نوعا من أنواع القصة في قوله ‹‹ ...كما ظهرت مثلا " القصة التي هي عبارة عن رواية مضغوطة... ›› [2]

كما أشار (الطاهر أحمد المكي) إلى تقسيمات متباينة للفن القصصي، حيث حاول وضع مصطلح لكل نوع، فالقصة يقابلها في اللغة الفرنسية مصطلح (Conte) والرواية يقابلها مصطلح (Romon)،أما ما يتوسطها فيطلق عليه لفظة (Nouvelle) ويحاول حصر المجال الذي ينتمي إليه النوع المتوسط فيرى أنه من السهل الإمساك بحدوده وخصائصه التي تقع في الوسط بين الرواية والقصة، حيث يكون الحجم الحد الفاصل في التلاقي والامتزاج، لهذا يرادف بين مصطلحي القصة الطويلة والرواية القصيرة معتبرا كلا المصطلحين دالة على مدلول واحد.[3]

[1] - حسين القباني: فن كتابة القصة ،ط1، دار الجيل، بيروت ، 1979 ، ص 8
[2] - الطاهر احمد المكي: القصة الصغيرة (دراسة ومختارات) ،ط1، دار المعارف ، مصر 1977 ، ص 73
[3] - عبد الله الدالدكيبي : تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا_ تونس ، 1978، ص 173

فالناظر في الدراسات النقدية للإبداع السردي القصصي يتلمس حقيقة التقارب في المفاهيم والمصطلحات الخاصة بالأجناس القصصية، فجل التصنيفات عموما تقع رباعية مستقيمة تتفاوت حدودها على مستوى الحجم، وكذا على مستوى البناء السردي المنجز، الحد الأول وتمثله القصة أما الثاني يمثله النوع المتوسط والحد الثالث وتمثله الرواية، كما يضاف غالبا حدا آخر وهو اقصر البني السردية وتمثله الأقصوصة.

هذا التضييق نجده أيضا عند (عز الدين إسماعيل)، فهو يميز بين أربعة أنواع للخطاب القصصي، أولها الرواية، وهي أطول الانواع " القصصية " حجما،ثم تليها القصصية وهي أقل حجما من الرواية وأطول القصة القصيرة، أما هذه الأخيرة فيعرفها استنادا إلى قول الأمريكي (ألان أدجار_ بو) أن القصة الصغيرة " تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع impression " ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالبا ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهي تمثل حدثا واحدا يقع في وقت واحد، وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة أو عاطفة, أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد. » [1] ورابع هذه الأنواع الأقصوصة وهو أقصرها طولا".

إن حضور مشكلة التجنيس و بالتحديد التمييز بين الرواية والقصة و الميني رواية أو الرواية القصيرة لم يقتصر على الأدب الجزائري فحسب و إنما أثيرت من قبل الكثير من الدارسين العرب، ففي الأدب القصصي العراقي باعتباره من أعرق الآداب والفنون القصصية يشير (.....) ضمن عنوان جزئي " القصة الطويلة في العراق " إلى ظاهرة الميني رواية أو القصة الطويلة يقدم بعض الأسباب التي يراها كعوامل مسببة لنشوء هذه الظاهرة فيذهب إلى القول بأن هذا النوع كتب فيه " القصاصون في العراق، الذين أرادوا أن يعبروا عن موضوعات أوسع، ووجهات نظر في الحياة أرحب.. » [2]

كما يشير الدكتور (.....) في الهامش على لسان العراقي عبد الجبار عباس " إن هذا النوع من القصص معروف كتبت به روائع قصصية في الأدب العالمي...و ازدهر بعد تخلي

[1] - عز الين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)ط1، دار الفكر العربي، ص 147.

[2] - ....: الأدب القصصي في العراق مند الحرب العالمية الثانية،ج 2 منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية،1977، ص 136

الروائي عن مهمات التاريخ والوصف، والتحليل النفسي المسهب، ليركز جهده على الدراما في القصة، وقد انتقل إلى أدبنا العربي فكتب له أعمال رفيعة.... ويقول نجيب محفوظ أن رواياته مند اللص والكلاب باستثناء أولاد حارتنا قصص قصيرة_ طويلة. » [1]

كما يعدد (...؟...) بعض النماذج عن القصة الطويلة في الأدب العالمي عامة والعراقي خاصة ومن القصص الطويلة العراقية يذكر (موسم الهجرة، رجال في الشمس، قصة حب، الوجه الأخر.) أما الأدب العالمي (الشيخ والبحر، الأخلاقي، الغريب، موت في البندقية...) [2]

ومن الدراسات البارزة التي أثارت هذه الإشكالية أيضا كتاب " تداخل الانواع في القصة المصيرية القصيرة " (1960−1990) للكاتب المصري (خيري دومة)، حيث يثير هذه الظاهرة في الأدب المصري ضمن هذا الكتاب المخصص للقصة القصيرة، ذلك أن الكتاب يرى أن النوع المتوسط الذي أختار أن ينعته (بالنوفيلا) يقترب أكثر من القصة القصيرة، إلا أن دومة في مقاربته للشكل الخاص بهذا الجنس يقربها من الرواية ويرى فيها ضغط للمادة الروائية، فيذهب الى القول « تملك النوفيلا مادة واسعة،وحبكة روائية الى حد ما، لكنها تعمل على ضغط هذه المادة الروائية المتسعة، ويتم هذا بأدوات الدراما والقصة القصيرة في غالب الأحيان، إن ما يحدد النوفيلا إذن هو غايتها السردية، أو ما تسميه(لايبوفيتز ضغط المادة المتسعة) في خط قصصي واحد »[3]

وكما يبدوا أن خيري دومة هو الأخر وقع في إشكالية نسب النوفيلا الى القصة أو الرواية وإن أقر بأنها تقترب من القصة أو تعد شكلا من أشكال القصة القصيرة.

إلا أن إشكالية التعامل مع هذا النوع دائما على أنه امتداد للقصة أو الرواية حسب(محمد عبيد الله) ليست مشكلة " دومة أو غيره من النقاد والدارسين، بل هي مشكلة ترتد جوهريا إلى طبيعة النوع الأدبي، هذا النوع الذي تداخل مع دائرتين مستقلتين، وتشكل دائرة جديدة مع كل منهما.» [4]

[1] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] - محمد عبيد الله : الرواية القصيرة في الأردن و فلسطين، ص 49 .
[4] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وفي مقابل هذه الإشارات لهذا النوع السردي التي جاءت كأجزاء بسيطة ضمن دراسات عامة لأصحابها، قدم (محمد عبيد الله) دراسة متكاملة للميني رواية (النوفيلا) في الأدبين الاردني والفلسطيني، وقد خصه بعنوان " الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين : بنية الرواية القصيرة " وقد تعرض لاختلاف الواقع على مستوى المصطلح والخصائص النوعية المميزة للنوع[1]كما يشير(محمد عبيد الله) الى أن قصص الديكاميرون (Decameron) للايطالي (جيوفاني بوكاتشيو Boccaccio)(1313_ 1375)أو " المائة قصة تعد أول تجربة للقصة الطويلة من طرف الكثير من النقاد، وقد أسماها (النوفيلا_ Novella) وكتبها بوكاتشيو « بعد أن اجتاح الطاعون بلدته فلورنس فتخيل أن جماعة الرجال والنساء ممن أبقى الطاعون، قد برحوا فلورنسا ضجرا بمناظر الموت والدمار فيها وذهبوا الى قصر أحدهم في الريف حيث اتفقوا على أن ينسوا ألامهم بأن يقص كل واحد منهم على صاحبه قصة من القصص» [2].

كما يشير (د.رشاد رشدي) إلى أن « بوكاتشو وأصحابه طويلة متصلة تختلف عن الندوات التي كانت تعقد بمصنع الأكاذيب*، والتي لم تكن تستغرق إلا ساعات قليلة ولذلك جاءت القصص التي كتبها...أطول بكثير من قصص الأكاذيب » [3]

كما تتضمن هذه الدراسة أيضا مقارنة تطبيقية تشمل على قراءة لجملة الأعمال التي صنفها الكاتب ضمن النوع الميني روائي (النوفيلا).

وعموما فإن كل هذه الدراسات سواء كانت جزئية أو متكاملة قد ساعدت في كشف خصائص هذا النوع القصصي، رغم الاختلافات القائمة فيها بينها حول النوع وتسمياته.

أما مصطلح " الميني رواية " والذي يشكل عنوان هذا البحث ، فقد أطلقه و لأول مرة الدكتور(احمد منور) بدون تعريض كما جاء على لسانه، وقد اقترحه كجنس أدبي مستقل

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 26 - 58 .

[2] - رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، ط3، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1970 ص 3

* مصنع الأكاذيب : عبارة عن حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان، كانوا قد أطلقوا عليها اسم مصنع الأكاذيب ، وقد دون رجل اسمه (بوتشيو) القصص التي كانت تروى في هذه الحجرة وأطلق عليها اسم " الفاشيبا"

[3] - المرجع نفسه ، الصفحة، 3 ، 4 .

بذاته.[1] فإلى جانب احتوائه على بعض السمات المشتركة بين نوعي القصة والرواية فهو ضرورة فنية لها وظيفتها التي يصعب تعويضها بوسيلة سردية أخرى، وليس مجرد جنس دخيل تطلق عليه المصطلحات جزافا وكأنه عثرة فنية لا غير.

وقد يبدو للبعض أن كلمة " الميني رواية "نتجت عن طريق النحت الناشئ عن كلمة " الميني " المعربة عن اللفظة الأجنبية (mini) والكلمة العربية (الرواية)، إلا أن الأرجح أنا اللفظة ناتجة عن عملية مزج وتركيب للكلمتين ذلك أن كلتا اللفظتين لم تفقد أي حرف من حرفها الأصلية، إذ يمكن وضع هذه العملية ضمن التركيب المزجي الذي يشير إليه المستشرق الروسي (كيفوك مينا جيان) معتبرا إياه نوعا من أنواع النحت إلا أن (د. يوسف وغليسي) يفضل إسقاط هذا النوع من التركيب من باب النحت " لأنه ليس من النحت في شيء بقدر ما هو مجرد دمج لكلمة في أخرى، فهو أدنى الى المصطلح الأجنبي (composition) ولا حديث عن النحت _ في اللغة والاصطلاح _ بغير نحاته » [2] ، والنحاتة هي ما يسقط من النحوت أي ما يسقط من حروف.

كما ذكر (د. أحمد منور) في نفس الكتاب مصطلحا مرادفا لمصطلح « الميني رواية، وهو القصراوية »[3] وهي لفظة ناتجة عن نحت الكلمتين : القصة والرواية حيث حذفت تاء الأولى وضمت مع اللفظة الثانية.

و هذه المصطلحات وان بدا لكل منها معنى جزئيا في حقلها الدلالي يحيل على خصوصية كل مصطلح إلا أنها في حقيقة استعمالاتها تعد مترادفات ودوال على مدلول واحد.

وعموما إن موضعه " الميني رواية (الرواية القصيرة) ضمن حقله الدلالي مع ما يشوبه من اختلافات يخلص بنا الى كونه نوعًا بينيا يتوسط جنسي القصة والرواية، يؤسس لشرعية سردية ممارساتية وذلك في نوع من الخطاب الجديد الذي يبني حجاجه التبريري على طبيعة الأجناس الأدبية التي ترفض الثبات أو الاستقرار الذي يعني التلاشي والموت البطيء لروح النص الأدبي، لأن طبيعة الأدب والإبداع عامة التجاوز والتغيير والابتكار، وهذا الموقع الذي يتميز به "الميني رواية " لا يقتصر على مقياس الطول، وإن عُدَ المؤشر البدائي الأول؛ ذلك أن مختلف

[1] - احمد منور : قراءات في القصة الجزائرية ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1981 ، ص 42 ، 43

[2] - يوسف و غليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008، ص 93

[3] - يوسف و غليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008، ص 93

المصطلحات والتسميات التي تطلق على هذا الجنس تحيل على دور هذا المعيار الطول في عملية التصنيف والتمييز بين هذا النوع وما يتاخمه من أنواع سردية، حيث يمكن، اعتباره المؤشر الخارجي الأول لرصد الظاهرة ومن تم فرز و موضعة الأعمال الأدبية ضمن هذا النوع، وهذه تمثل غالبا الخطوة الأولى بالنسبة للدراسات النقدية السابقة في عملية الفرز والتصنيف وبعد ذلك تخضع هذه النصوص للمعيار الداخلي الذي يحتكم للسمات المائزة للنوع لمتوسط عما سواه، فقد يتوفر النص على المعيار الخارجي حيث نجد بعض النصوص التي تصنف بالنظر الى حجمها ضمن الميني رواية (النوفيلا) ولكنها على المستوى الفني تعاني القصور وعدم النضج مما يخرجها من دائرة النوع المتوسط.

هذه البينية إذن لا تقتصر على الحجم بل تمتد لتشمل السمات الفنية الجديدة التي تحكي حكاية تعارف وانسجام وتنافر بين القصة والرواية، وتحقق بينية أخرى على مستوى البناء الفني والتقنيات السردية وطريقة التعامل مع العناصر المكونة للعمل السردي [1].

وهذا ما يفسر التردد في تصنيف بعض الأعمال الأدبية ضمن الميني رواية (النوفيلا) حيث نجد أغلب هذه النصوص توضع بداية ضمن مجموعات قصصية ثم يعاد النظر فيها على أنها نصوص ميني روائية مستقلة بذاتها عن القصة القصيرة ومن أمثلة ذلك الرواية القصيرة (رمانة) للطاهر وطار ظهرت أول مرة ضمن مجموعة (الطعنات) عام 1971، ثم لاحقا ظهرت مستقلة، ويقر الكاتب بلسانه أن رمانة ليست رواية ولا قصة قصيرة " لا أزعم أن رمانة رواية، ولا أثق في أنها قصة قصيرة...لكني متأكد أنها تمثل بالنسبة لي فترة الانتقال من لون أدبي إلى لون أخر ".[2]

وكذلك الأمر بالنسبة لميني رواية " اوشام بربرية " فقد أصدرت ضمن مجموعة قصصية بعنوان " دائرة الحلم والعواصف " سنة 1983 تحت عنوان " ثقوب في دائرة الزمن "، ثم أعيد إصدارها سنة 2000 مستقلة تحت عنوان " اوشام بربرية ".

---

[1] - محمد عبيد الله : المرجع السابق ، ص 30

[2] - الطاهر وطار : رمانة (قصة) ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1981 ، ص 5-6.

وكثيرة هي النماذج التي اتخذت نفس موقف " اوشام بربرية " و " رمانة "، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على أن الخطاب الميني روائي عكس أنواع سردية أخرى يدلل حدوده بصعوبة منتهيًا إلى بينية هذه الحدود و تعالقها مع القصة والرواية.

خصائص" الميني رواية":

يعرف(أوتسن وارين)النوع بأنه"جملة من الصنعات الأسلوبية تكون في متناول اليد قريبة المأخذ للكاتب و سهلة الفهم لدى القارئ، و الكاتب الجيد يمتثل جزئيا للنوع كما هو موجود،ثم يمدده تمديدا جزئيا"[1]حسب تعريف(أوتسن وارين)فان طبيعة العمل الأدبي تدحض المقولة السائدة في الكلاسيكية الجديدة و التي تفيد بأن النماذج الأجناسية تفرض خصائص محددة على النصوص الأدبية حيث" ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره"[2]ليحل محلها إمكانية تجاوز النص لحدود النوع، و بالتالي يعمل على التأسيس تدريجيا عن طريق التراكمات الحاصلة عبر هذه التمديدات الجزئية الأنواع جديدة.

بناءا على هده العلاقة يمكن تفسير خصائص الخطاب الميني روائي ووظيفته الذي يتجاوز حدود القصة العادية و لكنه لا يرقى الى مستوى الرواية بشكلها المعروف فهو في "منزلة بين المنزلتين"[3] .

و لتحديد هذه السمات التي تميز" الميني رواية" عما سواها تقتضي المكانة البينية التي يحتلها هذا النوع، ذكر بعض الصفات العامة والمشتركة التي تسم كل من« القصة القصيرة والرواية » ذلك أن خصائص هذا النوع (الميني رواية) تأخذ غالبا صفة الانتقاء بطريقة تلقائية من النوعين أو تكون نتيجة امتداد لبعض سمات القصة أو تقلص و انحسار لبعض خصائص **بين القصة والرواية:**

إن الأصل في القصة كما هو الأصل في الرواية هو أن كلتيهما ذات منشأ حكائي تبلور غالبا في قالب قصصي، فيغدو العنصر الحكائي المحرك الفعال للعملية السردية، والذي لا يمكن الاستغناء عنه فهو روح النص القصصي، و إن بدا في كثير من الأحيان خصوصا في النصوص الحديثة اقتحام عناصر أخرى قد تخيل للقارئ أن عنصر الحكاية فقد وجوده ودوره في العملية السردية، ولكن الذي لا يمكن للقارئ والكاتب نكرانه هو أن أي نص قصصي لا يمكن أن تقوم له قائمة ما لم يحمل مبدأ الحكي في طياته وهذا ما يؤكده الدكتور (عبد الله إبراهيم) في قوله: « إن فنون القصة الحديثة نهضت أساسا على إعادة تنظيم هيكل الحكاية ، وتكوين عالم ذي مستويات متعددة،

[1] - عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي، ط1 ، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان_ الأردن ، 2005، ص 305.
[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] - أحمد منور : قراءات في القصة الجزائرية ، ص 43.

لا تؤلف الحكاية فيه، إلا عنصر إذ تنافسه عناصر أخرى عديدة، فيترآى كل منها في مرآة الحكاية، وقد يتماهى فيها، فتتداخل تلك العناصر الزمانية المكانية بوصفها أطر عامة للأفعال الشخصيات.... »[1]

إن طريقة استخدام وتوظيف هذه العناصر المكانية و الزمانية إلى جانب عناصر أخرى مشكلة للبناء السردي (كأشكال تواجد الراوي في النص القصصي أو الرؤية السردية، وطبيعة اللغة القصصية الموظفة...) هو ما يصنع الفروق بين مختلف الانواع القصصية بما في ذلك القصة والرواية ويلاحظ أن جل التعاريف التي قدمت لتشخيص هذين النوعين تشمل بطريقة أو بأخرى طريقة صياغة النص القصصي ومدى استيعابه وتوظيفه للعناصر التقنية من جهة ومدى إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية من جهة أخرى.

اختلفت التعاريف الخاصة بالقصة القصيرة باختلاف المنطلقات، فقد انطلق رائدها (أدجارألان بو) في تعريفها من وحدة الانطباع، ومن حيث هي « قصة نثرية تقرأ فيما بين نصف ساعة وساعة وساعتين »[2]. بينما اعتمد (موزلي) على عدد الكلمات [3].

والملاحظ على هذين التعريفين أن الطول مقياس مهم في تشخيص مفهوم القصة القصيرة فالقصر هو أحد سماتها إلا أنه ليس المقياس الحاسم في عملية التضيف ، إذ أن الطول أو عدد الكلمات هو نتيجة نهائية تفرضها طبيعة المادة القصصية فعلى قول فرانك أكونور (franc-aconor) لا يوجد « أي مقياس للطول في القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذي تحتمه المادة نفسها. ومما يفسدها لا محالة.أن تحشى حشوا لتصل إلى طول معين، و تبتر بترا لتنقص إلى طول معين »[4] ونستشف من قول (فرانك أكور) أن الحشو الذي قد يمارسه بعض القصاصين للوصول بالقصة القصيرة إلى حد معين وبالتالي إلى نوع معين لا يؤدي في حقيقة الأمر إلا إلى فساد القصة القصيرة، فلا هي تركت قصة قصيرة ولا هي أصبحت رواية ولا حتى ميني رواية لأن هذه الأخيرة لا يمكن لها أن تتشكل من امتداد طولي متعمد من قبل القاص، ويذهب (حسين القباني) إلى أبرز خطأ يقع فيه الكاتب و هو أن يظن أن القصة القصيرة ملخص للرواية فيحشدها

---

[1] - عبد الله ابرهيم : المتخيل السردي،ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 2005 ، ص 18.

[2] - نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة ص 51.

[3] - مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط2 ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو – الجزائر ، 2008 ص 25.

[4] - نجيب العوفي: المرجع السابق ، ص 52.

بالأحداث والشخصيات غير ملتفت لعنصري المكان والزمان وغيرها من العناصر التي تفرق بين القصة القصيرة والمطولة..[1].

فالقصة القصيرة لها سماتها الخاصة التي تميزها عن جنس الرواية وغيرها من الأجناس، ومن أبرز هذه السمات أنها تتناول مقطعا عرضيا من الحياة تحاول إضاءة جوانبه،أو تعالج لحظة وموقفا نستشف أغوارهما، تاركة أثرا واحدا وانطباعا محددا في نفس القارئ، وهذا بنوع من التركيز والاقتصاد في التعبير « فالقصة القصيرة لا يمكن أن تتناول الحياة برمتها لشخص واحد أو لعدة أشخاص وتجعل من هذه الحياة إطارا لها كما تفعل الرواية، بل تتخير شريحة واحدة من هذه الحياة أو جزئية واحدة من هذه الشريحة ثم تسلط عليها الأضواء، و تجعل من صورة هذه الشريحة أو هذه الجزئية والحدث الذي يتخللها مادة لها... » [2]

فروح القصة القصيرة هو التاريخ مقطعا ومختزلا على لحظات مجهرية شفافة ومتوترة [3] فهي بطبيعتها بسيطة التركيب، تعالج في الغالب حالة معينة واحدة، وتتركز في نقطة مركزية واحدة تتجه كل العناصر تجاهها وتصب فيها، لتحدث في الأخير ما يسميه النقاد وحدة الانطباع، لذلك فهي شديدة البساطة، شديدة التركيز لا تتحمل الاستطرادات ولا تعدد الأزمنة والأمكنة.[4]

فأهم سمة مائزة للقصة القصيرة عن الرواية هي الاقتصاد (الإيجاز) والتركيز فهما عنصران أساسيان في تشكيل البناء السردي للقصة القصيرة ويمكنانها من احتواء وتقمص اللحظة القصصية.

ومما قد يساء فهمه أن التكثيف يقتصر على مستوى المعنى الذي تحمله القصة إلا انه يتجاوز هذا الحد إلى مختلف عناصر هذا الكائن العضوي، فالاقتصاد أو التركيز يتجلى كما يوضح ذلك نجيب العوفي « على مستوى الفضاء اللغوي من سرد ووصف وحوار، أو على مستوى الفضاء الدرامي من حركة و أحداث و أشخاص أو على مستوى الفضاء الزمكاني، أو مستوى الفضاء الدلالي » [5].

والملاحظ أن هذه المستويات السابقة الذكر تشارك الرواية في احتوائها وامتلاكها كأدوات سردية يقوم عليها النوع الروائي، ولكن وجه الاختلاف في طريقة بعث هذه العناصر في النص

[1] - حسين القباني : في كتابه القصة ص 12.
[2] - عبد الرحيم الكردي : البنية السردية للقصة القصيرة، ص 108.
[3] - نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة، ص 53.
[4] - أحمد منور : قراءات في القصة الجزائرية ، ص 46.
[5] - نجيب العوفي: المرجع السابق، ص 54.

الروائي، فهذا الأخير لا يتطلب التكثيف ولا الاقتصاد وإنما على العكس من ذلك تحاول الرواية البوح الفكري والصناعة الفنية في فضاء أرحب، وبالتالي تجد في التفصيل والتدقيق وسيلة مناسبة للحضور في تفاصيل العالم بكل ما ينطوي عليه من تجارب وأحلام ووقائع وخيال...

وما يميز القصة أيضا عن الرواية كونها أحـــادية الصوت لأن بنيتها كما يقول(إيخنـــباوم) « تتعلق في الغالب بالدور الذي تقوم به النغمة الشخصية للكاتب » [1] فالقصة القصيرة تفتقر لمجتمع مكون من وجهات نظر متضاربة أو مختلفة كما هو الشأن في الرواية، فالرواية حسب (أوكونور) ترتبط بالفكرة التقليدية عن المجتمع المتحضر وعن الإنسان بوصفه حيوانا يعيش في جماعة، بينما القصة القصيرة رومانتيكية وفردية تبقى بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة.[2]

إن الراوي في القصة القصيرة يختلف عنه في الرواية، ذلك أن الرؤية التي يستخدمها الراوي لإدراك الشريحة المحدودة التي يتناولها محدودة بحدود هذه الشريحة. مما يجعلها أكثر حسية وتأثيرا وتحديدا للهدف، وأكثر حدة في العرض كما تنعدم المسافة الفاصلة بين الراوي والأحداث، بخلاف الرواية التي تتسع فيها الرؤية وتتعدد زواياها، وتطول المسافة فيما بين الراوي والعالم الرحب الذي تحتويه. » [3]

و من السمات الفاصلة أيضا بين القصة القصيرة والرواية أن الرواية تصور عالما واسعا مليئا بالأشياء والأحداث والعادات والتقاليد والروائع والناس وهو يمثل عالما مستقلا متكاملا[4].

تستخدم القصة القصيرة أسلوب الإيحاء والتلميح وهو أسلوب غالبا ما يكون شعريا مكثفا انفعاليا أما الأسلوب في الرواية فيأتي غالبا تصريحيا وصفيا أو سرديا [5] .

إن خاصية (الإيجاز) في القصة القصيرة أدت إلى الخوض في« مواضيع ذات طابع جزئي مغلق، وعدم صلاحيتها للموضوعات الممتدة فوصف حب متبادل وسعيد مثلا_ كما يقول شلوفيسكي _ لا يمكن أن يسمح بتولد قصة قصيرة...وإنما تصلح القصة القصيرة لموضوعات من قبيل حفلة معينة،أو جنازة أو عملية شنق. » [6] لأن مثل هذه الموضوعات يمكن أن تعالج مساحات

---

[1] - عبد الرحمن الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة ، ص 106.
[2] - المرجع نفسه، ص 106،107.
[3] - المرجع نفسه، ص 111 .
[4] - أحمد منور : قراءات في القصة الجزائرية ، 44.
[5] - عبد الرحيم الكردي : المرجع السابق ، 110.
[6] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

نصية محدودة أما الموضوعات الممتدة فهي تتطلب مساحة مفتوحة تحقق من خلال الرواية لا من خلال القصة القصيرة.

فالكتابة الروائية تستلزم اتساع المساحة النصية وطول الفترة الزمنية وتعدد الأماكن والشخصيات كما تعمل على فضح العلاقة المتكتمة في القصة القصيرة بين عناصر البناء السردي، فالرواية توازي عالما بأكمله في حين القصة القصيرة هي صورة واحدة تقدم بشكل مجمل و من هنا شبهت الرواية بالفعل السينمائي والقصة بالتصوير الفوتوغرافي، الأولى تتسع لمزيد من الأحداث و التطور، وقد يتطلب الموقف تغييرها أو ضغطها أو حتى حذفها أثناء العمل، بينما في الثانية يحدد المصور بدءا الجانب الذي يصوره، والزاوية التي يلتقط منها الصورة وما يتطلبه إتقان العمل من ومسافة وضوء[1] .

إن اتساع العالم الروائي يسم العناصر التي تحتويها بهذه السمة_ الاتساع_ فالرواية بحكم هذا الاتساع تتيح للراوي أن ينفث كل ما يجيش به صدره، وأن يقول كل ما يحلو له عن نفسه وعن الشخصيات التي يتحدث عنها وعن الأحداث التي مرت بها وأسبابها « فالروائيون كما يقول (أكونور) حتى الضعاف منهم يغنون بصوت واضح في أحيان كثيرة، غناءًا يستغرق مجموعة من الفصول مجتمعة، لكن نعمة الغناء لا توجد غالبا في القصة القصيرة، على الرغم من منابعها الغنائية. » [2].

فالقصة القصيرة تنبني موجزة ملخصة ولا تسمح بالاستطراد أو التلكؤ في المسارات الجانبية وتميل إلى التركيز « فكل شيء فيها ،كما يقول إيخنبارم _ يميل إلى الخلاصة » [3] وتحديد الهدف ووحدة البناء والأثر بخلاف الرواية، وهذه السمات التي تمتاز بها القصة القصيرة تتطلب قارئا مرهف الحس متوقد الذكاء، ذلك أن القصة القصيرة «تفترض أن كل الأشكال التعبيرية القديمة مستحضرة في ذهن القارئ ومتعارف عليها وتكفي اللمحة الواحدة لاستحضار صورتها أو موضوعها. » [4].

و بعد هذه اللمحة القصيرة التي حاولنا فيها إبراز أهم السمات المائزة لكلا النوعين (القصة القصيرة والرواية)، نلاحظ أنها سمات يعيها كل من كاتب هذين النوعين وناقدهما، ولكن رغم

[1] - الطاهر أحمد المكي : القصة القصيرة (دراسة ومختارات) ص 75-76.
[2] - عبد الرحيم الكردي : المرجع السابق ، ص 109.
[3] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وعي الكاتب واقتناعه فكريا بطبيعة كل فن وما يتطلبه من أوضاع و كيفيات تختلف في توظيف عناصر البناء السردي إلا أنه صعب على الكاتب أن يتقيد أثناء ممارسته العملية بحدود كل نوع وذلك نتيجة لضرورة معينة تختلف من كاتب إلى آخر . هذا التداخل بين خصائص النوعين أدى إلى ولادة نوع قصصي هجين هو ما أطلق عليه النقاد القصة الطويلة أو الرواية القصيرة واصطلحنا عليه في بحثنا هذا " بالميني رواية " وفيما يلي نتعرض لأبرز خصائص هذا النوع التي ستتجلى من خلال الدراسة التحليلية للنصوص بالإضافة إلى بعض السمات التي وجدناها مبعثرة في دراسات تناولتها بصورة موجزة تعمدت إلى جمعها حتى تتضح بعض ملامح هذا النوع الذي لا يزال إلى يومنا هذا مضيب الخصائص والحدود يصعب الفصل فيه.

يتميز الخطاب "الميني روائي" بجملة من الخصائص التي تسهل عملية تصنيف النصوص الأدبية ضمن هذا النوع:

يعتبر الحجم المتوسط أول خاصية تسم مثل هذه النصوص الأدبية. ومن خلاله تبدأ عملية التصنيف إلا أنه لا يعد مقياسا حاسما، فكثيرة هي النصوص التي تبلغ حجما متوسطا يقع بين الثلاثين وحتى المائة صفحة. ولكنها تخرج عن نطاق هذا النـــوع لتعد رواية بدل قصة طويلة، فرغم طولـــــها المتوسط إلا أنها تمتلك من الخصائص النوعية لجنس الرواية ما يؤهلها لتدرج ضمنه. ويضرب (أحمد منور) مثالا على ذلك (لإرنست هيمنجواي) الذي كتب رواية " عبر النهر وتحت الأشجار " وهي رواية ضخمة تقارب الخمسة مائة صفحة فقد اعتبرها النقاد أسوأ ما كتب هذا الروائي العملاق. واعتبروها سقوطا مشينا له من شواهق قممه الممثلة في " وداعا للسلاح " و"لمن تقرع الأجراس" ...و بعد هذا السقوط طلع على الناس برائعته الشهيرة " العجوز و البحر " التي تتجاوز المائة صفحة ببضع صفحات فنالت إعجاب القراء والنقاد [1] إذن فالمسائل الشكلية (كالطول) لها دورها في تحديد النوع و لكنها تتكامل مع المسائل الجوهرية في أداء هذه الوظيفة.

يقدم (محمد العطيات) في كتابه " القصة الطويلة في الأدب الأردني" مجموعة من الخصائص التي تميز هذا النوع من القصة القصيرة فهي حسب رأيه تتميز بكثرة الجوانب المطروقة، وطول الزمن، وامتداد الحوادث وتطورها في شيء من التشابك وهي تعالج موضوعا

[1] - أحمد منور: قراءات في القصة الجزائرية ، ص 44.

كاملا أو أكثر من موضوع زاخر بالحياة، وميدانها فسيح يتناول الأبطال، ويكشف الستار عن الأفراد (الأشخاص) تجعل الحوادث تستغرق زمنا طويلا[1] .

لكن هذه الخصائص على الرغم مما تحمله من صحة وحضور فعلي في مثل هذه النصوص إلا أنها تحتاج إلى أن تقيد نوعا ما حتى لا تتداخل حدود القصة الطويلة بالرواية. وينطلق (محمد العطيات) في فهمه لخصائص القصة الطويلة من اعتباره لهذه الأخيرة نموذجا متطورا عن الرواية، بمفهومها القديم التي تعد لونا من القصص الحافلة بالبطولة الخيالية و السحر وضروب المستحيلات، أما القصة الطويلة فهي « الشكل الذي تطورت إليه الرواية و به أصبحت قصة فنية تعالج الإنسان في واقعه » [2] ، ومن ثم لم تعد القصة الطويلة _ حسب رأيه _ جنسا يقصد به تزجية الفراغ أو مجرد المتعة والسمر لطرد الملل وجلب المسرة للنفس، بل أصبحت فنا له مكانته في الآداب المعاصرة.

وما يمكن أن نستشفه من مفهوم (محمد العطيات) للقصة الطويلة أنها تمثل البدايات الأولى في الطريق إلى تأسيس نموذج روائي متكامل.

تتميز "الميني رواية" بكثرة الشخصيات وتعدد الأحداث وتشابكها نسبا، أقول نسبيا لأن مستوى تعقيدها لا يصل إلى مستوى الرواية من تشابك الأحداث وتعقيدها، وهذا ما سنلحظه من خلال الدراسة التطبيقية للنصوص، لأنها تهتم كثيرا بمدى قدرتها على إيصال الفكرة فتتسم بدرجة أقل من التعقيد.

إذا كانت القصة القصيرة أحادية الصوت والرواية متعددة الأصوات فإن القصة الطويلة هي الأخرى تشارك الرواية في تعدد الأصوات، سواء كانت هذه الأصوات خافتة لحضور الراوي العليم أو أصوات بارزة مستقلة بوجهة نظرها في غياب المعرفة الكلية للراوي وسيطرته.

تتسم أيضا بتعدد الأمكنة واتساعها وتنوعها بين الأماكن المغلقة والمفتوحة وهذا ما يساهم في اتساع الفضاء السردي.

الزمن في "الميني رواية" زمن متعدد له حضور فعال في البناء العام للنص، فالميني رواية توزع اهتماما على كل العناصر السردية من شخصية وحدث و مكان وزمن وبالتالي فالزمن يعد مكونا وظيفيا في النص _ فإذا كانت القصة القصيرة تحاول تقصير الزمن من خلال الاختزال

[1] - محمد العطيات : القصة الطويلة في الادب الأردني (من بدء الامارة 1921- 1977)، منشورات دار الثافة والفنون ، عمان – الأردن ، ص 26.

[2] - محمد العطيات : المرجع السلبق ص 25.

والاختصار لتثبت هوية الجنس (القصة القصيرة)، فإن الميني رواية تحاول توسيع المدى الزمني من خلال اعتمادها المقاطع الوصفية والمشاهد الحوارية. لاكتشافها هي الأخرى حدودها الأجناسية.

تتميز باعتماد مقاطع وصفية معتبرة لا تبلغ صفة الوصف في الرواية ولا تصل إلى درجة الاختزال الشديد كما في القصة القصيرة، والوصف متفاوت من نص إلى آخر، فثمة بعض النصوص التي تعتمد الوقفة الوصفية كثيرا محاولة لتبطيئ الزمن وبالتالي توفر مساحة سردية تتلاءم مع طبيعة الموضوع المعالج، وهنالك نصوص أخرى تتميز بكثرة الأفعال السردية فتلجأ إلى تخفيض درجة الوصف فيكثر فيها الوصف المنفرد الذي لا يتجاوز الكلمة أو الجملة فيأتي مندمجا مع الطبيعة السردية للنص، بحيث يساهم في نمو التحولات السردية.

كما تتميز باعتماد الحوارات القصيرة التي تقلل من شعرية القصة القصيرة وتحقق حضور القارئ أثناء عملية القراءة.

تتميز الميني رواية أيضا بامتلاكها للغة هجينة تجمع لغة الشعر الموحية التي تستلهمها من القصة ولغة النثر التي تتمتع بحضور خطابات متعددة (الديني والسياسي...والمستوى الشعبي)،مما يجعل هذا الخطاب يبتعد عن فردية القصة لقصيرة ليصطنع لغة تقارب لغة الرواية في تنوعها وتعدد مستوياتها.

إضافة إلى قصر النفس السردي نسبيا، مما يدفع الكتاب إلى اللجوء إلى تقنية الاختصار حتى يصل سريعًا إلى نهاية القصة.

تميل الميني رواية أيضا إلى أسلوب المقاطع، حيث تعتمد أغلب نصوصها على تقنية التقطيع وموضعة أجزاء النص ضمن فصول وحلقات أو بترقيم أجزائه، واستعمال هذه التقنية دليل على رغبة هؤلاء الكتاب في ولوج عالم الرواية، ذلك أن تصميم هذه النصوص هو تصميم أقرب إلى عالم الرواية .

أما الأسلوب البارز في الميني رواية فهو أنها لا تعتمد الإيحاء المكثف كما هو حال القصة القصيرة، كما تتجنب التفاصيل الدقيقة وحضور الأشياء بكثرة كما تفعل الرواية، وإنما تتخذ أسلوبا وسطا يأخذ من هذا وذاك، فنجدها تعتمد أحيانا الإيحاء بدرجات تقل عن صفته المكثفة التي يحضر بها في القصة القصيرة، كما تعتمد التفصيل والتصريح في أحايين أخرى، بل كثيرا ما

تمزج الأسلوبين معا في فقرة واحدة، ولكن التفصيل هو الآخر لا يحضر بنفس الدرجة التي يحضر بها في الرواية.

والواضح من خلال هذه الخصائص أن (الميني رواية) تأخذ من خصائص القصة القصيرة، كما تأخذ من خصائص الرواية لتشكل خطابها الخاص ولغتها الخاصة.

الفصل الثاني

الميني رواية في الخطاب السردي الجزائري
- نماذج نصية-

1-تمهيد.

2-(رمانة) للطاهر وطار.

3-(حورية) لعبد العزيز عبد المجيد.

4- (الأكواخ تحترق) لمحمد زتيلي.

5-(حين يبرعم الرفض) لإدريس بوديبة.

6- (من يوميات مدرسو حرة) لزهور ونيسي.

7- (البحث عن الوجه الآخر) لعرعار محمد العالي.

8-(ناموسة) لشريف شناتلية.

9- (تماسيح المدن المنسية) لخليفة قرطي.

يمثل الفصل الثاني من هذا البحث دراسة تطبيقية في مجموعة من النصوص "الميني روائية" خلال فترة السبعينيات و الثمانينيات و التي تجمع بينها جملة من الخصائص المشتركة ، فقد أنتجت معظمها ضمن إطار عام ذي خصوصية ثابتة و هو الجو القاتم الذي فرضه المستعمر ، حتى بعد الاستقلال ، و بقيت سلبياته تمتد إلى جوهر كل كاتب يحاول رفع قلمه ليخط جملة واحدة تزيح ذلك الحصار النفسي الذي ظل يلازم كل جزائري ، و يطول جميع القضايا حتى العاطفية منها حيث تدنس بسلطوية هذه المرجعية الاستعمارية ، كما تمتح أغلب هذه النصوص من نسيج الذاكرة الثورية و تفضح تلك الحقائق التي ظل الكثير منها دفين القبور.

وقد كتبت هذه النصوص في فترة صعبة من تاريخ الجرائر و هي مرحلة إعادة تشكيل الوعي الثقافي للكتاب و المبدعين الجزائريين ، و تمثل هذه النصوص البداية التأسيسية الأولى لعوالم سردية جديرة بالدراسة و التحليل ، فقد استطاعت احتواء الواقع بكل ملابساته و تعقيداته من خلال وعي عميق بالمجتمع و التغيرات الحاصلة فيه قبل الاستقلال و بعده ، إذ شكل الاستعمار عاملاً تاريخيا حاسما في عرقلة الحركة الثقافية و الأدبية في الجزائر، حين انتهج سياسة إستراتيجية مناهضة للغة العربية ، مما نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عامة ، و لا سيما أحدث فنونه [1]، و من ثم انطلقت أغلب هذه النصوص المختارة من الهاجس الوطني و الاجتماعي محاولة وعي الواقع و كشف النظام السائد فيه .

و الجدير بالذكر أن أغلب النصوص تمثل مرحلة انتقالية على مستويين: المستوى الدلالي و المستوى الشكلي؛ فعل المستوى الأولى نلاحظ الانتقال من الخطاب الاستعادي الذي يمح من الذاكرة الشعبية المتعبة من قهر الاستعمار إلى الخطاب الاجتماعي والإنساني الذي يبحث في عوالم الذات و يكشف أسرارها و علاقاتها بالعالم الخارجي في رحلة جديدة تجعل من الذاكرة مرجعا لإعادة تنظيم فوضى الحاضر لا كل الحاضر كما تفعل النصوص السابقة لهذه المرحلة، أما على المستوى الثاني فيلاحظ الانتقال من مركزية المضمون

والاهتمام به على حساب الشكل إلى مرحلة واعية بجمالية السرد توحد بين الشكل و المضمون.

---

[1] - عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1830 – 1940) ، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، 1976، ص 163 .

و لما كانت هذه النصوص تتفاوت في درجة وعيها لميكانزمات السرد فإننا نحاول في هذا الفصل برمجة الدراسة التحليلية بطريقة انتقالية تتماشى مع طبيعة هذا التفاوت وبمعنى آخر عمدت إلى التركيز في كل نص على العلامات الدالة فيه والمشكلة لخصوصياته السردية.

و الغاية المرجوة من تحليل هذه النصوص بالدرجة الأولى هو رصد الملامح المميزة لهذا النوع السردي، إلى جانب الكشف عن مدى قدرتها على تحقيق الانسجام النصي بين تقنيات البناء السردي و قدرتها على احتواء الواقع في عمل فني متخيل، إلا أن تحقيق هذه الغاية يتطلب مساحة نصية أوسع تدفع بالبحث إلى تفرعات عديدة تخرجه عن مساره المرسوم.

و قد اخترت لإدراك هده الغاية عدة نماذج لكتاب جزائريين من فترات متباينة كعينة تطبيقية تبرز الطرائق المتنوعة للأخذ بالنوع الميني روائي ، و قد رتبتها حسب تواريخ نشرها كالآتي :

1)ــ رمانة: للطاهر وطار (سنة 1971).

2)ــ حورية: لعبد العزيز عبد المجيد (سنة 1976).

3)ــ الأكواخ تحترق : لمحمد زتيلي (سنة 1977).

4)ــ حين يبرعم الرفض : لإدريس بوذيبة (سنة 1978).

5)ــ من يوميات مدرسة حرة : لزهور ونيسي (سنة 1979).

6)ــ البحث عن الوجه الآخر: لعرعار محمد العالي (سنة 1980).

7)ــ ناموسة : لشريف شناتلية (سنة 1981).

8)ــ تماسيح المدن المنسية : لخليفة قرطي (سنة 1992).

(رمانة) للطاهر وطار :

تعد (رمانة) من التجارب السردية الأولى الممهدة للنوع (الميني روائي) فمند بروزها الأول سنة 1971 ضمن مجموعة قصصية موسومة "بالطعنات" ، وصف النقاد إدراجها ضمن هذه المجموعة اضطهادا لها و حدا لأبعادها الفنية الدلالية فهي تجربة سردية غنية تستخدم الرمز بأسلوب فني متميز و رغم ما يبدو عليه النص من بساطة في طرحه لقضية (رمانة).فإنه يتسم بقدر كبير من الغموض ثم ظهرت (رمانة) لاحقا مستقلة بعد تحسن ظروف الطبع لتأخذ حجمها الحقيقي وحقها الطبيعي [1].

يقع نص (رمانة) في تسعين صفحة و يبرز من خلال هذا الحجم العالم الواسع الذي ود الكاتب خلقه محاولا إعطاءه مستوى معين من خلال خطابه اللغوي الملمز تارة و المفصح تارة أخرى ، و الذي يحمل في طياته تأشيرة الولوج إلى فضاء سردي يحمل من الغنى و الثراء الدلالي و اللفظي ما يتجاوز الميل إلى البساطة كما في القصة القصيرة، بل الأكثر من ذلك يفضي النص من خلال مختلف عناصره السردية إلى عالم سردي ينطوي على كثير من التناقض و الاختلاف الذي يمتد من بداية النص حتى نهايته، و هذه المعاني التي يثيرها النص لا يمكن للقصة القصيرة مهما كان كاتبها مبدعا متمكنا من امتصاص هذه الدلالات وتمثلها بالصورة الواردة في النص، إلا إذا خرق بندا من بنود القصة القصيرة أو طغى على حد من حدودها .

صور (وطار) "رمانة" امرأة بكل حضورها الأنثوي وملامحها الإنسانية، حيث تبدو للوهلة الأولى لا تمت لقضية الجزائر بصلة ، ولكن النظرة المتأنية والواعية لخبايا السرد تكشف عن قدرة (الطاهر وطار) المتمرس في فنون السرد من توظيف الرمز بطريقة شيقة تستوعب قضية الحرية ، و ما تلقاه الجزائريون من ظلم وقهر، و (رمانة) ما هي إلا عينة أو جزء من هذا الوطن ويمكن أن ينظر إليها على أنها الوطن في رحلته الطويلة نحو الاستقلال .

يرسم (الطاهر وطار) قصة "رمانة " بقدر كبير من التماسك و التميز في مد جسور البناء السردي، وفي مقدمتها يقول " لا أزعم أن رمانة رواية، ولا أثق في أنها قصة قصيرة.. لكنني متأكد من أنها تمثل بالنسبة لي، فترة الانتقال من لون أدبي إلى آخر ، تمثل نفسا جديدا، **و** تطلعا جديدا، وهيكلة فنية جديدة" [2].

---

[1]- الطاهر وطار : رمانة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر، 1981، ص 5 .

[2]- رمانة، ص 5، 6.

(فوطار) يعي جيدا من خلال هذا الاعتراف أن "رمانة" ليست بالقصة القصيرة ولا بالرواية، وإنما هي عمل أدبي انتقالي يقع بين هذه وتلك، حيث اتخذ سبيلا بين التدرج في تقديم الأفعال السردية، وبين السرعة في عرض هذه الأفعال والتحولات السردية بصفة عامة، فنتج أسلوب بيني يحظى بقدر من الوسطية في تناول الأفعال، فالكاتب لم يتباطأ بشكل كبير بحيث يتخذ من الوصف ملاذا له ينقل به حركة الزمن، كما أنه لم يعمد إلى الاختراع والقصر الشديدين مما يخل بتوازن هذا البناء، و إنما قدم النص بأسلوب سردي تتلاشى فيه الحدود الفاصلة بين السرد والوصف مما جعل الطريق إلى عرض الأفعال السردية يسير بشكل متوازن يلتحم فيه السرد بالوصف بطريقة تبتعد عن تمدد الزمن في الرواية، من جهة، وعن اختزاله في القصة القصيرة من جهة أخرى،وهذا ملمح من ملامح الرواية القصيرة (الميني رواية) وهو الأسلوب المسيطر على النص مند بدايته حتى نهايته .

و قوام هذه القصة هي "رمانة" الفتاة التي تعيش حياة مليئة بالأحزان والمعاناة والتجارب القاسية، وهي لم تتجاوز السادسة عشر من عمرها ، بعد وفاة والدها الذي كان يمتهن بيع البيض ،تغير مسار الأسرة تماما ،فقد تزوجت أختها الكبرى "علجية"من جارهم "البرادعي" بمبلغ زهيد، و اضطرت الأم للخروج للبحث عن عمل،إلا أنها لم تستطع إيجاد عمل شريف تقتات منه هي و بناتها (رمانة، ربح، الفايزة) فاضطرت إلى التجارة بجسدها و بعد فترة وجيزة أصبحت رمانة هي الأخرى تشارك أمها هذا العمل الذي كان الحل الوحيد كما جاء على لسانها "كان حينا القصديري كله منغمسا في التفاهة و الضياع ،فلم نجد غيرفعل ذلك"[1].

وفي أحد الأيام زار السمسار الأعرج رمانة ووالدتها في الكوخ، واصطحب معه "رمانة " ومباركة جارتها إلى منزل (بوعلام) وكانت أول مرة تخرج رمانة لممارسة الشغل خارج كوخها ،[2] هناك في منزل بوعلام الذي كان يقيم معه خادمه (مجذوب)، تعرفت (رمانة)على حياة مغايرة للتي عاشتها في الكوخ القصديري، فقد استغل بوعلام رمانة لخدمة مصالحه وتوثيق علاقاته التجارية ،إذ لم يقتصرها على نفسه، وإنما كان يجلب إلى بيته الأصدقاء الذين كان يتحتم على(رمانة) ملاطفتهم وتلبية رغباتهم .[3] ومن بينهم القاضي(سي قويدر) الذي ظنته رمانة في بداية الأمر بسذاجتها جاء ليزوجها ببوعلام.

1- رمانة ، ص 9 .
2- رمانة ،ص 11 .
3- رمانة ،ص17 .

وبعد أن أفاقت رمانة من غفلتها وأدركت جيدا مكانتها بالنسبة لبوعلام الذي كانت تأمل أن يتزوجها "فأكد لي ...أنني بضاعة إن لم يتاجر بي هو، فسيتاجر بي غيره و إن لم أكن أنا بالذات، فواحدة أخرى ...الفقراء ميتون من يوم ولادتهم...".[1] حاولت الفرار من قبضة بوعلام وبعد محاولتين استطاعت في إحدى الليالي أن تفر منه لتهيم في الشوارع فتلتقي (بصالح)، هذا الأخير كان يشتغل نائب مدير بنك، متزوج من فرنسية وله طفلان فقادها معه إلى منزله الخاص الذي يستضيف فيه من يصادفها في طريقه لتحقيق رغباته والقضاء على الملل.

وجدت (رمانة) في صالح الذي لم يتوان عن استغلالها بعض الرحمة، فقد أعطاها منزله للإقامة فيه وبعد ذلك تعلق بها وقرر أن يتزوجها إلا أنه توفي في حادث مرور قبل زواجه بها.

بقيت رمانة تعيش في بيت (صالح) بعد أن أحضرت أختها للعيش معها، وأدخلت (ربح) إلى المدرسة، ثم عادت إلى شغلها أثناء غياب أختها عن المنزل حتى تستطيع إعالة نفسها وأختيها.

وفي أحد الأيام التقت رمانة بشخصية أخرى كان لها الدور الأساس في تغير مسار حياتها، كان متنكرا في هيئة كهل بدوي ، إلا أنه كان شابا يافعا لم يتجاوز السابعة والعشرين وفي هذا الشاب وجدت رمانة شخصا مغايرا تماما للأشخاص الذين عرفتهم من قبل (بوعلام، صالح) فلم يكترث أبدًا بجمالها، وكل ما أراد منها أن تخفيه في بيتها لأنه ملاحق من الشرطة الفرنسية .

هذا الشاب الذي لم يكشف عن اسمه لرمانة وإنما فضل أن ينادوه (بخالي) مدة طويلة وقد استطاع أن يعلم رمانة القراءة والكتابة كما تحولت (رمانة) بفضله إلى مناضلة من أجل الحرية والاستقلال، وبعد اكتشاف الشرطة لمكان(خالي) فر من جديد. و تنتهي القصة قبل أن تكمل رمانة استذكار بقية ماضيها بعد أن طرق زوجها تاجر التحف الباب وصورة (خالي) يستشهد بين يديها لا تفارق خيالها.

أسند فعل السرد في النص إلى ضمير المتكلم "أنا" وهو ضمير يعمد من خلاله إلى إبراز الذات الساردة للراوي [2]، بل تضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الروائي الذي يحكيه [3] فالسارد يختار الرؤية المصاحبة في سائر أنحاء النص باستثناء افتتاحه للنص وإعلاء صوته باستعمال ضمير الغائب واصفا الجو العام الذي يحتضن الفعل الاستعادي لرمانة والذي تتدرج ضمنه كل الأحداث التي جاءت في النص "فنجان القهوة تفور، تنبعث منه رائحة لذيذة، وأشعة الشمس تخترق

1- رمانة ،ص25 .

2- عبد الرحيم الكردي : الراوي و النص القصصي ،ط1، دار النشر للجامعات القاهرة ،1996 ، ص 134 .

3- نفسه ، الصفحة نفسها .

زجاج النافذة والستار السابري المزركش وتستقر على جزء كبير من السرير ..[1]، و كذا في وصفه الجسدي لرمانة " وهي جالسة على كرسي وثير عارية الصدر لا يغطي جسمها سوى قميص نوم حريري أملس شفاف ورفعت بصرها إلى المرآة فقابلتها نفسها جميلة رائعة "، [2] وتنهدت مرة أخرى إنه لبشع جدا، استحضار صورة أليمة من الماضي. [3]

فوطار يختار ضميرا قصصيا يخرج السرد من طبيعته التقليدية السائدة التي تعشق السيطرة والتحكم في كل عناصر البناء السردي.

وقد ركزت الشخصية الساردة على إبراز مفاتن (رمانة)، التي شكلت المفعل الأساسي لكل الأحداث في النص ؛ وذلك في مقطع وصفي في بداية النص يكاد يكون المقطع الوصفي الوحيد الخالص في النص " الشعر منسدل أسود ناعمًا، على عنق أبيض طويل، وعلى صدر مكتنز عريض ..."[4] فغالبًا ما تضيع الحدود الفاصلة بين الوصف والسرد حين يتناوبان على حالة الشخصية أثناء قيامها بحدث ما، كما يأتي الوصف مركزا خاليا من الإطالة والإسهاب، وهذا من أبرز ملامح النوع المتوسط والأمثلة على ذلك كثيرة جدا نذكر منها "عرفت الطريق المؤدي إلى حينا القصديري ولكن لم يخطر لي قط أن أقصد إلى هناك، فسيلحقني ويجدني، ويسترجعني و... ماذا أفعل؟ إنني لست سوى بضاعة، ويقين إنني من البضائع الثمينة..."[5].

بل يمكن عد النص كله سرديًا ذو وظيفة تلخيصية، فالزمن طويل نوعا ما في مقابل السرد المكثف الموجز فقد لجأ وطار إلى الطريقة التلخيصية لأن هذه الأخيرة تساهم في تسريع الحدث عن اختصار الزمن أيضًا، ومن أبرز الاختزالات البائنة في النص قول رمانة مختزلة فترة معتبرة من حياتها دون أن تبرر ملامحها" بعد شهرين من الانحدار، هذه المرة الأولى التي أخرج لأمارس الشغل خارج كوخنا..."[6] إن الحذف في هذه الفقرة واضح ومحدد (بعد شهرين) وهو من وجهة نظر الشكلية يعد حذفًا صريحًا [7].فالحذف أو الإسقاط يعد وسيلة نموذجية لتسريع السَرد [8] ويقع السرد غالبًا ممزوجًا بأوصاف تأتي لخدمة الأفعال السردية وتكمله معانيها.

---

[1] - رمانة ، ص 7 .
[2] - رمانة ، ص 7 .
[3] - رمانة ، ص 8 .
[4] - رمانة ، ص 7.
[5] - رمانة ، ص29 .
[6] - رمانة ، ص11 .
[7]- جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص117.
[8] - حسن بحراوي : المرجع السابق ، ص 156 .

فقد استطاع (وطار) من خلال التعامل مع المادة السردية تعاملا اختزاليا السيطرة على هذه المادة الواسعة نوعا ما موجهًا إياها إلى غايته المنشودة في الوصول بالقصة إلى أبعادها السياسية وإبراز المخزون الدلالي المعقد لرمانة، التي تبتعد عن كونها مجرد امرأة عانت الويلات ، وإنما رمانة يمكن أن تُقَرأ على أنها جزء من ذلك الكل أو عينة منه تُقرأ على أنها الكل نفسه ، بمعنى آخر يمكن عدَ رمانة صورة للعديد من النساء اللواتي عانين الأمرين من طرف الاستعمار وتمكنَ من الانتصار، كما يمكن النظر إليها على أنها قضية الجزائر ككل التي دنستها أقدام الاستعمار إلا أنها تمكنت من الانتصار كما تعد رمانة صورة من صور الجرائم التي مارسها لاستعمار في حق الشعب الجزائري.

و قد بدأ (وطار) سرد أحداث (رمانة) من نهايتها في الزمن الحاضر واصفًا وضعيتها قبل أن تبدأ رحلتها في ذكريات الماضي، وتبدأ بسرد قصتها التي مرَ على وقوعها عشر سنوات من زمن السرد.

يظهر (وطار) من خلال النص أكثر اهتمامًا بتقديم الأفعال السردية البناءة و المفعلة في اتجاه واحد وهو الوصول بالنص إلى أبعاده السياسية ــ كما سبق الإشارة ــ لهذا جاءت ملامح المكان خافتة لا تكاد تتضح للقارئ إلا في تفاصيل جزئية مرتبطة بأحداث معينة تمكنه من تشكيل صور عامة للأماكن القصصية من جهة ومن جهة أخرى تساعده في تلقي المعنى السردي ومن أمثله ذلك "فنجان قهوة يفور، تنبعث منه رائحة لذيذة، وأشعة الشمس تخترق زجاج النافدة والستار السابري المزركش، وتستقر على جزء كبير من السرير، فتضفي على لون اللحاف الوردي سحرًا... وهي جالسة على كرسي وثير عارية الصدر... رفعت بصرها إلى المرآة، فقابلتها نفسها جميلة رائعة "[1].

نلاحظ أن المكان الافتتاحي في النص يأخذ ملامح جزئية تتشكل من خلال الجزئيات المذكورة في هذا المقطع الوصفي، والذي يُنبئ بصورة عامة عن حالة الشخصية قبل أن تبدأ عملية الاستذكار،ومثل هذه الصور الجزئية المشكلة للصور العامة للمكان كثيرة في النص وقد جاءت على هذه الهيئة لأن وطار اهتم بالأفعال السردية أكثر من أي شيء آخر.

كما ابتعد عن المقاطع الوصفية الطويلة الأماكن وجعلها مختصرة في بعض ملامحها، وهذا ما ساعد على اختزال السرد وانكماش المساحة النصية وهذا من أبرز ملامح الخطاب الميني

[1] - رمانة ،ص 7 .

روائي، ويمكن القول أن وطار قد نجح في تطويع تقنيات البناء السردي لخدمة خصائص هذا النوع المتوسط.

(حورية) لعبد العزيز عبد المجيد :

تتكون هذه الميني رواية من 117 صفحة، والطول في مثل هذا النص ــ وكما سبقت الإشارة ــ لا يعد مقاسًا حاسما في تصنيف هذا العمل الأدبي ضمن النوع المتوسط، ولكنه يعد على الأقل مؤشرًا أوليًا لموضعته ضمن إطار معين هو الإطار المتوسط الذي يقع بين القصة والرواية، وحتى يتم تصنيف النص بطريقة موضوعية تخلو من أي أفكار مسبقة لا بد من محاولة مقاربة خصائص النص ومكوناته السردية التي تساعد لا محالة في تصنيفه و موضعته الموضع المناسب الذي يضع فيه نفسه لا الذي تضعه فيه أية أفكار مسبقة.

قسم الكاتب النص إلى اثني عشر جزءًا مترابطًا ومتكاملاً، كل جزء فيها يشكل فترة معينة من أحداث النص، وهذا التقسيم يشكل هو الآخر مؤشرًا على اتساع العالم السردي الذي ينأى بمحدوديته عن العالم القصصي للقصة القصيرة.

ورغم أن طول هذا النص قد يؤدي إلى القول بتصنيفه ضمن الرواية لبلوغه حجما معقولاً ومعتبرًا إلا أن اعتماد الطول وحده لا يكفي للحكم على النص ببلوغ مستوى الرواية، من تشابك الأحداث وانفتاح النص على سياقات مختلفة تصور متجمعًا روائيًا كما يحصل عادة في البناء السردي للرواية.

كما تعطينا سمة التقطيع تصورا عن العالم السردي الذي أراد أن يجتاحه الكاتب في هذه المحاولة القصصية، وهو عالم أوسع من العالم المحدود الذي يُخْتزل في لحظات كما تقدمه القصة القصيرة.

تتصرف ميني رواية (حورية) إلى تاريخ المجتمع الجزائري الذي عانى ويلات الاستعمار في بحثه عن الحرية لتصوغها في قالب فني متخيَل.

وقد استطاع الكاتب في هذه "الميني رواية" تقديم هذه المادة التاريخية بطريقة فنية، تداعب لحن الحرية في رحلة أليمة ترسم خطاها حورية المرأة المثابرة رمز الجزائر.

يبدو الموضوع المذكور ــ تاريخ الجزائر ــ أنه موضوع واسع ومتشابك ذلك أن التاريخ ــ الذاكرة ــ تحتاج مجلدات لضبطها وسردها إلا أن(عبد العزيز عبد المجيد) يبدو مدركا لطبيعة العمل السردي الذي يمكن أن يقدم ما تعجز عن تقديمه عديد الكتب التاريخية، وذلك لسمات هذا النوع الأدبي الذي يملك من الخصائص ما يؤهله لتقديم ما يريد تقديمه بطريقة فنية؛ تختزل الزمن وتقرب المسافات في نمط قصصي متفرد.

تقدم الميني رواية قضية المرأة حورية التي تمثل رمز الجزائر، والواضح لقارئ هذا النص أن الكاتب لم يعمد إلى تصوير وضع بشري معين بحيث يمثل عينة من المجتمع الجزائري في قضية ما و إنما عمد إلى تصوير تاريخ هذا المجتمع بطريقة السرد الذاتي ــ أطلق هذا الوصف من باب التعميم ــ وكأن الكاتب جعل من الأرض والوطن كمفهوم إنساني عام ذاتا مشخصة تسرد حكايتها مع التاريخ بنفسها، تقدم شخصية حورية الشخصية المحورية في النص على أنها أم من أمهات الجزائر البطلات اللواتي لا يعرفن الهزيمة، ومن ثم راح الكاتب يقدم كل الأحداث باعتماد الأسلوب الذاتي في سرد الحقائق .

لجأت ميني رواية "حورية" إلى الإغراق في وصف الحياة العامة في الجزائر قبل انقسام الأمة العربية وما صاحب ذلك الانقسام من ضعف وانحطاط حيث أصبح العالم العربي طريدة سهلة لكل غاصب مستعمر. ثم عمدت إلى تصوير الجزائر في صورة بيت ريفي جميل قبل أن يهتك عرضه وتستباح دماؤه، يضم هذا البيت مجموعة من الشخصيات هم أبناء حورية "حافظ"وهو أصغر الأبناء،(محمد،أحمد، سعيد، سميرة، عمر ،سمراء ،سمية ،منقد) وقد قتل كل من محمد وسميرة بعد سطو اللصوص على البيت واستعباد أهله فكانوا صورة لشهداء الجزائر الذين ضحوا بأنفسهم في سبيل الوطن كما صورهما الراوي بقوله "...لهما الله من شهيد وشهيدةَ !!!" [1].

تنطلق أحداث الميني رواية بتوجيه من الشخصية الراوية التي تسرد كل الأحداث انطلاقا من تصويرها للسعادة والهناء الممزوج بالعمل الجاد والمستمر لها ولأبنائها، تغرق النص في تداعيات منطقية منظمة متكررة تعكس الماضي بمختلف تحولاته.

واضح أن النص لم يقدم تواريخ أو يقيد السرد بأزمنة واقعية بل راحت الميني رواية تقدم أحداثها بشكل عام وصورة غير معهودة تصور فيها حياة المرأة الأم التي عانت القهر وسلب الحرية مرورًا بمجموعة من الأحداث التي توازي أحداث ووقائع مشابهة لما حدث في تاريخ الجزائر،حيث إن تتبع سيرورة الأفعال التي تبدو قليلة في النص مقارنة بحجمه يكشف المعادلة التي سعى الكاتب لتحقيقها؛وهي تعانق حياة المرأة بتاريخ الجزائر فجاءت الأحداث كالتالي:

[1]- عبد العزيز عبد المجيد : حورية ، مطبعة البعث ، قسن طينة ، الجزائر1976 ، ص 67

- عيش حورية في كنف والديها وإخوتها ← إتحاد الأمة العربية .
- انقسام الأخوة والشركة ← تشتت الدول العربية.
- عيش حورية وأبنائها في بيت مستقل ← وحدة الجزائر بعد الانفصال.
- واسترجاع الطمأنينة الضائعة بعد انفصال.
- تعرض الأم وأبنائها للغدر. ← الغدر بالجزائر واحتلالها من

قبل المستعمر.

- التشتت والضياع جراء الاحتلال. ← انهزام الجزائر وتلاشي مقوماتها
- مواجهة الأشرار واسترجاع الحرية ← استقلال الجزائر.
- انتشار الفقر والجوع ← الحالة المزرية بعد الاستقلال.
- ظهور شخصية منقذ وتحقيقه للنصر على أزمة الجوع والفقر والجهل ← إتحاد الجزائريين والانتصار بإتحاده مع إخوته.

تبدو النظرة العامة في تناول الوقائع متجلية بصورة واضحة في مختلف المراحل المذكورة، حيث قدمت لنا الواقع العام للشعب الجزائري بطريقة السرد التقليدي المتلبس بلبوس ذاتي مرسوم في شخصية "حورية". و كأن (عبد العزيز عبد المجيد) استعار أسلوب الجدَات في قص هده القصة المطوَلة التي تتولى فيه الجدة قصَ حكاياتها دون تدخل أي طرف آخر في عملية القص.

ومع ذلك استطاع الكاتب تقديم تاريخ وطنه بطريقة تخرج عن النمطية المعتادة ، والتقريرية المعهودة في النصوص التاريخية، فاستطاع بذلك تجنب الأساليب الخطابية ،التي تقع فيها غالبا النصوص التاريخية التي تتناول موضوعات تاريخية ولاسيما من كاتب يعترف بأنها أولى محاولاته في كتابة القصة الطويلة كما جاء على لسانه في مقدمة الميني رواية "هذه أولى محاولاتي الطويلة ..."[1].

لعل هذه النظرة العامة هي ما جعل الأحداث تسري في مسار واحد نحو تحقيق الغاية المنشودة، وهو ما حدَ من تفرع الأحداث وتشابكها، فجاءت (حورية) لسرد قصة شخصية واحدة في مواقف قصصية عديدة ،وتكنها تتفرع في إطار نسق واحد ينظمها ويحددها ولذلك تم تستطع هذه القصة المطولة بلوغ مبلغ الرواية في تشابك الأحداث وانفتاح المسار السردي على آفاق

[1] - حورية ،ص1 .

سياسية واقتصادية اجتماعية متشابكة ، وهذا ملمح آخر من ملامح النوع الميني روائي ،فالقصة تدور أحداثها حول شخصية رئيسية واحدة على الرغم من الحضور الضئيل لبعض الشخصيات الثانوية التي تبقى تحت سلطة الشخصية المحورية، مما يجعل الأحداث تتفرع وتتشابك ولكنها لاتصل إلى تشابك الوقائع في النص الروائي.

يجمع النص بطريقة تلقائية نتيجة هذه الرمزية التي اختارها الكاتب في تناول الإحداث بين موازنة "حضور وغياب"، إذ يستدعي النص الحاضر (الرمز) نصًا غائبًا (المرموز إليه) فحضور المرأة يحيل على المقابل الغائب "الجزائر"، وحضور البيت الريفي يستدعي المقابل الغائب "الأرض"، هكذا يمكن إقامة جسر من العلاقات بين مواقف حاضرة وأخرى غائبة. كما يبدو أن هذه الرمزية صبغت النص بسمة أخرى تتمثل في تجسيد المفاهيم والأحاسيس ذات الطبيعة المعنوية في صورة مادية، فيحاول الكاتب إلهام القارئ بأن القصة تتعلق بحياة حورية المرأة لا حورية الوطن الرمز، هذا حتى يضمن فنية القصة وسحبها عن إطارها التاريخي إلى عالم سردي متخيل لأن فاعلية التخيل كما يشير الدكتور جابر عصفور "مرتبطة كل الارتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء، وبالتالي على اكتشاف علاقة جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدة جديدة متجانسة..."[1]،وتظهر هذه المقابلة بين المادي والمعنوي في مناطق مختلفة من الرواية، يبدو هذا واضعًا في الجزء الأول من الميني رواية في تعبير حورية عن فرحتها بالاستقلال والحرية بعد طول العناء "وأظن نفسي لا أكون متهورة إذا رفعت صوتي بغناء شجي أو أطلقت من حنجرتي أغرودة النصر الباهر، أو عبرت عن فرحي بجسمي كله. فتمايلت ورقصت، فحركت صدري وثنت أطرافي أو موجت شعري وهززت بطني ..."[2]، فالكاتب في قوله هذا يقدم بالفعل شخصية حورية على أنها ذات شخصية لها أبعاد حقيقية تشغل إطار زمكانيًا طبيعيًا معنيا.

و يبدو هذا التوظيف أيضًا في ممارساتها اليومية كالعمل في الحقل وحلب الأبقار في قولها "تعود سعيدة مراقبتي وأنا أحلب، وكثيرًا ما تلفت انتباهه خطوط الحليب على ظاهر يدي..وهي خطوط معوجة تارة، و مستقيمة آونة أخرى.. تنتهي بقطرات بيضاء تثير شهية الشبان والريان

[1] - جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء، 1992 ، ص60 .

[2] -حورية ، ص 10.

على حد سواء..وكانت دائمًا تأسره سرعة حركات يدي في القبض والفتح"[1]،وغيرها من الأعمال الكثيرة التي تبرز هذا الحضور للسمات الفيزيولوجية.

لم يقتصر هذا النوع من التوظيف على شخصية حورية بل شمل كل شخصيات النص كما يتجلى في وصف حالة أحد أبنائها (منقد)في قولها "عض على شفته العلى وضرب على قبضته اليسرى عدة مرات بكف يده اليمنى ثم رفع رأسه إلى الماء وعيناه مفتوحتان إلى نهايتهما..."[2]

لم يقتصر الكاتب على توظيف اللمسات الفيزيولوجية بل استسقى العديد من سمات الأم الروحية كالحب والحنان والشجاعة والمثابرة والإحساس بالألم والفرح والغضب لإضاءة تاريخ هذا الوطن، وهي طريقة فنية في سرد خبايا أرشيف التاريخ والأمثلة على ذلك منتشرة في كل أجزاء النص كقولها " تشجعت خاصة في وجهه أكبر اللصوص، وقلت أين هم أبناءي؟.."[3] استطاع الكاتب من خلال هذا الأسلوب في سرد الحقائق التاريخية تحقيق معادلة صعبة بين طرفين مختلفين في الطبيعة؛ بالتعريف بأحدهما من خلال الأخر في قالب فني متخيل يشخص الوطن ذا الدلالة المعنوية المجردة في صورة امرأة ذات ملامح مادية ملموسة وسمات روحية معنوية.

نظرًا لكون شخصيات هذه الميني رواية لم تقدم كشخصيات تقصد لذواتها بحيث يستشف القارئ عالمها الخاص الذي يشكل بنية اجتماعية معينة كما يحصل عادة في القصص الاجتماعية، إنها وكما هو واضح من النص أن هذه الشخصيات مسخرة لإضاءة جزئيات معينة من تاريخ الجزائر، أي أن جل الأحداث و الشخصيات موجهة لخدمة الهدف العام وهذا ما يعلل قلة الحوارات الداخلية التي ترتبط عادة بأعماق الشخصيات و بالجانب الذاتي فيها.

تتسم شخصيات هذه الميني رواية والتي تبرز خصوصا في الشخصية المحورية حورية بالرومانسية، ذلك أن (حورية) رمز الحرية و الوطن ما تفتأ تصف ـــ بلسان الراوي- الأرض والحقول والشمس والسماء، بصفات تعكس عشقا أبديا للأرض، ومن ذلك اللقاء الحميمي لحورية وإخوتها بالحقل والطبيعة من خلال تداعيات منظمة "في ذات اللحظة عادت بي الذكرى إلى ذلك اليوم من أيام الربيع الجميلة، وبالذات في يوم صفا فيه الجو وازدانت الأرض جذلانة ترتشف عصير النور الذهبي. أثناء ذلك كنا في الحقل مع الأب ننقي الزرع من الأعشاب الضارة و الحجارة المسطحة المتناثرة هنا و هناك ...السنابل تتمايل، فتارة ترقص و طورًا تقبل أجسادنا، و

---

[1] - حورية ، ص 47 .
[2] - حورية ، 87 .
[3] - حورية ص 63 .

تصافح أيدينا التي رعتها و هي لا تزال حبات صغيرة في بطون أمهاتها..و الأزهار المختلفة تبدو حينا و تختفي أحيانًا أخرى تداعبنا مداعبة الأطفال حين يضحكون بأفواه جميلة خالية من الأسنان."[1]

و كذلك وصف الحنين إلى لقاء الأحبة و لقاء الحرية وصفا روحيًا يتسم بقداسة الأمومة و هيبة لا يماثلها نظير " وكأنكم نسيتم أن أقدس شعاع روحي يمكن له وحده إضاءة حنايا الإنسان: هو الشعاع المنبعث من عاطفة الأمومة نحو الأبناء.."[2] و الأمثلة التي تكشف رومانسية الشخصيات منتشرة في جل أنحاء النص.

أما الوصف فهو اللغة السردية الغالبة على النص بأشكاله المختلفة حيث يحضر الوصف منفردًا كما يحضر مركبًا؛ أي أنه يقع في جملة واحدة أو متتالية من الجمل [3].و النص يطفح بالأمثلة التي تبين ذلك كقول الكاتب " قرن التعطش للدماء"، فهو وصف يقع في جملة واحدة، أما الوصف (الخارجي) المطول فلا يكاد يبرح مختلف أجزاء النص "...و اسمي حورية. كثيرا ما قيل عني أنني امرأة جميلة الصورة، رشيقة القد. لي بشرة بيضاء مشربة بحمرة. عيناي واسعتان وفوقهما حاجبان دقيقان..."[4] .

فإذا كانت هذه المقاطع الوصفية مستقلة بذاتها، فالوصف أيضا يحضر متداخلا مع السرد، بل إن السرد لا يكاد يحضر إلا مصاحبا للوصف، و يظهر هذا في مواطن عديدة، منها سرد حورية لإحساسها الداخلي بقدوم الخطر و ما صاحبه من حيرة وحذر و هو سرد مصاحب للوصف "لكن أحسست في داخلي أن أخطارًا كثيرة تتربص بي. و ما عادت نظرتي المعهودة تشع بالأمان، بل اكتست نظرة الحذر الدائم و اليقظة المزمنة..أحسست أن الروابي و الآكام تخفي خلفها أضعافا مضاعفة من المجرمين..."[5] و كذلك قول أحد اللصوص: "أوشكت الطبيعة أن تتدثر بردائها الحزين، ونحن لا نزال نتفوه بكلام فارغ..هيا يا رفاق ما هي الخطة؟" [6].

فالوصف في هذا النص يوافق النظرة التقليدية لوظيفة السرد من تشخيص للوقائع الأحاسيس والمفاهيم، تشخيصًا قد يتفق أو يختلف عن الواقع.

---

[1] - حورية ، ص 15 .
[2] - حورية ، ص 101 .
[3] - عبد اللطيف محفوظ ، وظيفة الوصف في الرواية ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2009 ، ص13 .
[4] - حورية ، ص 33 .
[5] - حورية ، ص 25 .
[6] - حورية ، 28 .

والملاحظ على الوصف بمختلف أشكاله أنه ينصب على ما هو جغرافي كما ينصب على ما هو مكاني شيء أو مظهري فيزيولوجي. سواءًا من الداخل أو من الخارج ومن ذلك وصف محاسن المرأة الخارجية ومشاعرها وحالتها الداخلية، إلا أن الجانب الوصفي الغالب على النص هو الوصف الخارجي الذي يتناول وصف الأشياء المادية و الحسية على السواء، فقد أسهب الراوي في وصف الطبيعة بما في ذلك البيت، الحقل وحالة الفلاحين أثناء العمل... .

إن توظيف الوصف في هذا النص السردي جاء ملائمًا لنمط الرؤية السردية السائدة فيه وهي الرؤية من الخلف التي مكنت السارد المحايث للشخصية المحورية أن يكون عالمًا عارفا بكل شيء.

ويبدو المؤلف في توظيفه للوصف في (حورية) مقتنعًا بأن الوصف في هذا النص أقدر على إيصال الأشياء مفعمة بالحياة كما تبدو في الواقع، فهو الأنسب لحمل الطاقة الداخلية للأشياء وتصويرها للقارئ، دون أن يقل مخزونها المعنوي، كما يبدو منطلقا من قناعة فحواها أن استجابة القارئ قد تتحقق للأشياء العينية والمشخصة باعتبارها أكثر إقناعًا للمتلقي "فكلنا نعيش في عالم من الصور لا من التجريدات، ونستجيب للعيني والمشخص، لذلك يصبح الوصف الجيد عينًا وشخصيًا باستخدام التفصيلات الوفيرة..." [1]

و يعترف استقراء هذا النص بالفعل عن توظيف الوصف بشكله العيني التشخيصي في مواطن كثيرة، حيث تختلف وظيفته من موضع إلى آخر، ولا يمكن النظر إلى هذه السمة من باب كونها ذمًا أو مدحًا لأن ما يعنينا هو مدى توفيق الكاتب في توظيف الوصف كشكل ومدى انسجامه مع المضمون.

إن وصف عديد المظاهر بالتفصيل والوقوف مطولاً عند العديد من المشاهد، ملمح أخرمن ملاح اتساع العالم السردي لأن الوصف يساهم في تبطيئ الزمن وبالتالي اتساع المساحة السردية، كما يساهم أيضًا في اتساع الفضاء النصي أي عدد الصفحات، وهو ما لا يمكن وقوعه في الإطار السردي الضيق للقصة القصيرة.

[1] - عثمان بدوي : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2000 ، ص 81 .

إن السرد يظل هو الفعل الحاوي لكل الأساليب الأخرى بما في ذلك الوصف حيث يستمر السرد ــ طبعًا المزوج بالوصف ــ حتى يبلغ مبلغ الاستطراد الذي لا يكاد ينقطع إلا ببعض الحوارات التي تبدو هي الأخرى موجهة من قبل الراوي العليم[1].

إن توظيف الاسترجاع له النصيب الأكبر هو الآخر في اللغة السردية و هذا إن دل على شيء فإنما يدلُ على أن الكاتب من موقعه هذا يحاول أولاً استرجاع تاريخ وطنه، ثم إنه ما يزال متعلقا بالماضي إذ كُتب هذا النص في فترة ما يزال فيها الكاتب ككل أبناء وطنه يحاول إعادة تشكيل الذاكرة وملامحها بطريقة فنية،فقد ولد النص في فترة ما زالت آنذاك حديثة العهد بالاستقلال، ومازال الكاتب يسبح في تداعيات الماضي المجيد للجزائر لكن هذه التداعيات المنظمة لا تنفي النظرة الاستشرافية وإن قلت، اجتاحت النص في أجزائه الأخيرة، حيث جاءت مرحلة البناء والاستشراف .

وإذا كان التحليل في هذه الفكرة قد استند إلى السياق العام الذي أنتج فيه النص، فلا يعني هذا أن نحمل النص أكثر مما يحتمله برده إلى مرجعه والخلفية التي احتضنته، وإنما هذه التداعيات و الإستشرافات بما تحمله من دلالات تحيل إلى هذا المرجع، كما أن اللغة التي جاءت بها هذه التداعيات و الإستشرافات هي لغة غير مكتفية بإطارها اللغوي لتخلق من خلاله دلالة هذه الخلخلة الزمنية، ومن ثم تتجاوز ذلك إلى المرجع الخارجي الذي يكمل هذه الدلالة .

يتناسب زمن الميني رواية مع مضمون النص أو بالأحرى مع الأحداث أو الأفعال؛ ذلك أن << الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث >>[2] ، فحركة السرد تتباطأ حين ترغب الشخصية المحورية في استعادة الماضي في فترة ما قبل الاحتلال ثم فترة الاحتلال، وذلك من خلال تداعيات الماضي التي تعتمد على الوصف بشكل كبير،الذي يوقف سيرورة الزمن ويبطئها إلا أن حركة السرد تتسارع حين يسترد أنفاسه بقص الأحداث في حركة سردية إلى الأمام متحدا بالفعل بدل الانحدار إلى الخلف.

إلا أن الزمن المسيطر على النص هو الماضي الذي ينسجم وطبيعة الرؤية السادرة التي تمتلك علمًا مسبقًا كما حدث وما سيحدث في النص من تغيرات سردية.

المكان في(حورية) مكان مفتوح من النوع غير المحدد فعليا وغير واضح المعالم، فالميني رواية جرت أحداثها في بيت يقع على ضفة النهر وسط طبيعة خلابة، حيث يحاول الراوي إيهام

---

1 - حورية ، ص 40 – 42 .

2 - مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت – لبنان ، ص 12 .

المتلقي بأن هذه القصة المتخيلة، لا تمت للواقع بصلة، وأن المكان فيها مزعوم لا غير إلا أن القارئ لحورية يستطيع كشف المعادلة التي حققها الكاتب على مستويات عديدة يعد المكان أحدها. فالبيت الصغير الذي تم اغتيال أفراده هو الأرض "الجزائر" أما الأبناء فهم "أبناء الجزائر" أما حورية فهي "الجزائر".

(الأكواخ تحترق) لمحمد زتيلي:

تقع هذه القصة الطويلة في 82صفحة، ونالت الجائزة الأولى في المسابقة الأدبية لمديرية الإعلام بقسنطينة لسنة 1977، وقد نشرت تحت عنوان "قصة"، لكن الكاتب (محمد زتيلي) يصنفها بطريقة تلقائية –ولكنها واعية بطبيعة الأنواع القصصية – وهو بصدد الحديث عن الكتابة الأدبية من خلال المقدمة التي زود بها النص ضمن الرواية أو القصة الطويلة، فالكاتب يبدوا مدركا أنه من الإجحاف وضع نصه ضمن المجال الضيق للقصة.

فالنص "الأكواخ تحترق" كسائر النصوص السابقة من ذلك النوع الذي يعد تطورا للرواية ذات النمط التقليدي التي تهتم بالبطولة الخيالية والسحر وتجوب ضروب المستحيلات،أما القصة الطويلة فهي تنزل بهده المضامين إلى أرض الواقع لتعالج الإنسان في واقعه.

تتناول هذه القصة الطويلة موضوعا حساسا كان له الدور الكبير في تحديد مصائر الفلاحين الجزائريين المهمشين وثورة الفلاح البسيط عليه، وقد اتخذ الكاتب هذا النوع السردي خيارا له ليقول فيه ما يريد قوله، وعيا منه بطبيعة الموضوع الذي يجمع بين "الظلم و الرفض"، هذا التناقض يتطلب مساحة كافية لاستكمال مختلف جوانبه تعجز القصة القصيرة على توفيرها.

يتمحور النص حول شخصية (مسعود) وهو فلاح شاب يبلغ من العمر 25 سنة يعمل خمَاسًا لدى الحاج (عبد الله) و هي الشخصية الإقطاعية المتسلطة،ويتميز (مسعود) بمجموعة من الخصائص كالشجاعة و الذكاء و القوة فهو لا يرضخ للذل مهما كانت النتائج وخيمة.

و قد قادته هذه الشخصية إلى التصادم و مواجهة (الحاج عبد الله) هذا الأخير الذي طرده من العمل ، ففضل (مسعود) الرحيل إلى المدينة بحثا عن لقمة العيش، التزاما بعهد الشرف و المسؤولية الذي قطعه على نفسه بإعالة زوجة أخيه (فاطمة) و أبنائها الخمسة، فقد تميز (مسعود) بحسه العائلي و تحمله لمسؤولية هذه العائلة من باب الواجب الأسري بعد هجرة أخيه إلى فرنسا دون رجعة.

يختار (مسعود) قسنطينة قبلته الجديدة التي تعد الإطار المكاني الذي تضمن أغلب أحداث القصة إلى جانب الريف الذي يبدو غير محدد جغرافيًا، لكن الحياة لم تكن سهلة على مسعود الغريب عنها على حد قوله محاورًا فاطمة " قسنطينة – يا فاطمة– قاسية على الضعفاء

الغرباء"[1]، استطاع مسعود أن يمتهن الخياطة، و استأجر غرفة في أحد الأحياء الشعبية و أحضر فاطمة وأبنائها للعيش معه ،و بعد أن تحسنت ظروفه أدخل كريم الابن الأكبر لفاطمة المدرسة ، وقد عمل كريم في العطلة الصيفية كماسح للأحذية هذه المهنة التي أودت بحياته في نهاية المطاف،ونتيجة لهذه الحادثة عادت فاطمة و مسعود إلى القرية يجران أذيال الخيبة والانكسار.

و قد تزامن هذا الرجوع مع قيام الثورة الزراعية و توزيع الأراضي على الفلاحين فيستفيد مسعود و فاطمة من هذا المشروع و يمتلكان بيتًا في القرية الاشتراكية "بلغيمور" هي نهاية مقاربة لنهاية (مبارك) بطل "ناموسة" – كما سنرى لاحقًا– فقد عاد هو الآخر مع زوجته إلى القرية بعد أن هاجر إلى المدينة ثم إلى فرنسا، ليستعيد أرضه و يحظى بمنزل نظيف، فهذه النصوص تعطي حلاً مثاليًا في الغالب و هو الاستفادة من الثورة الزراعية و لكن بعد أن يكون الزمن قد فعل فعله في هذه الشخصيات، فسنرى لدى (شريف شناتلية) أن ظريفة تحولت إلى (ناموسة) و هي أغلى ضريبة يدفعها (أمبارك) نتيجة استسلامه لظروفه الاقتصادية و هجرته إلى المدينة ، و كذلك دفع (مسعود) و (فاطمة) حياة (كريم) ضريبة نتيجة هذه الهجرة، بل أكثر من ذلك يفقد (مسعود) جزءا من أخلاقه و يتحول إلى رجل يستسلم لشهواته و يلبي رغباته الذاتية.

و قد استطاع الكاتب أن ينسج نسيجًا سرديًا متماسكًا إلى حدَ ما، فقد وظف الإطار الزمكاني بنوع من الانسجام بين محتوياته و علاقتها بالشخصيات، فبيَن العديد من المظاهر السائدة في الريف في فترة سيطرة الإقطاعية من بؤس الفلاحين و بساطة تفكيرهم و استسلامهم للظلم و الاستغلال[2]. و أعطى الكاتب صورة محاكية لحياة هؤلاء الفلاحين في الحقل و المقهى، ثم ينتقل الكاتب إلى المدينة ليصفها من خلال عين (مسعود) فيعطي بعض الملامح العامة للمدينة بشوارعها وأسواقها و كأن السارد يراها لأول مرة، فهو يصفها كما يراها (مسعود).

ثم ينتقل إلى المدينة ليصور لنا حياة أهلها و حياة (مسعود) الجديدة فيها بطريقة انتقائية تبرز حال مسعود بعد رحيله، في عمله و في الغرفة التي استأجرها دون التعرض إلى تفاصيل حياته اليومية، فبيَن علاقته (بعليوة الشواي) الذي ساعده في الحصول على العمل، و علاقته برب العمل (الحاج الطاهر) الذي لا يقل هو الآخر مكرًا، حيث لا يدخر أي جهد في استغلال عماله في الورشة، الذين يتقاضون مبلغًا ضئيلاً مقابل عملهم، في حين يبيع هو السلع بأسعار مرتفعة، و لكن

---

[1]- محمد زتيلي : الأكواخ تحترق ، ط2 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1983 ، ص 71 .

[2] - الأكواخ تحترق، ص 31

كل هذه الأحداث إخبارية تتفادى العديد من التفاصيل التي لها فاعلية في استكمال البناء السردي و إعطاء صورة أكثر تعبيرا عن المجتمع في الريف و المدينة بعد الاستقلال.

لقد دفع به الأسلوب الانتقائي إلى الوقوع في مثل هذه الهفوات إلى جانب طريقة تصويره للشخصيات، فما عدا شخصية مسعود(الشخصية المحورية) التي أخذت ملامح واضحة فإن كل الشخصيات الثانوية قُدمت هي الأخرى بعين مسعود، و كأن السارد لا يعلم عن هذه الشخصيات إلا بقدر ما يعلم مسعود، فهو لا يتطرق إلى جانب من جوانب شخصية ما أو صفة من صفاتها أو تفسيرٍ لدواخلها إلا إذا تطرق مسعود إلى ذلك، فالسارد لم يصف فاطمة إلا حين يسمح مسعود لنفسه بوصفها: "عاود مسعود النظر إلى فاطمة لكنه في هذه المرة بحضور ذهني كامل وصفها لنفسه: الوجه بدر مكتمل مشرق رغم الهم والجوع والشقاوة..."[1] كذلك تظهر هذه النظرة المصاحبة في عدم قدرة السارد على استبطان بواطن فاطمة التي صورها غالبا شاردة و دائمة التفكير، و لكن لا أحد يعلم فيما تفكر، فالسارد يوهم القارئ بعدم معرفته بما تفكر، بل لا يصف حالة فاطمة إلا بعد أن يلتفت إليها حيث يقول بصيغة الماضي " التفت مسعود ناحية فاطمة فرآها مسندة ظهرها إلى الحائط تحدق في مكان ما من الجدار المقابل، لا بد أن أمرًا هامًا يشغل بالها الليلة ترى ما الأمر ؟؟ تمنى لو تمكنه الإطلاع على ما يجول بأعماقها. إن نفسه لا تقوى على رؤية فاطمة حزينة..."[2]

فالرؤية المصاحبة التي اختارها السارد في مواقع عديدة من النص أدت به إلى إغفال العديد من المعلومات الهامة التي تساهم في تماسك البناء السردي، من بينها انتهاء القصة و لا أحد يعرف موقف فاطمة من سفر زوجها. فهو لا يسمح لها بإعلاء صوتها و قول ما تريد، و كذلك لا يفصح عن مكنوناتها من خلال صوت مسعود .

كذلك لا تُقدم أي معلومات عن حياة الشخصيات الثانوية الأخرى (الحاج عبد الله، الشيخ علاوة، عليوة الشواي، الحاج الطاهر ...) إلا من خلال علاقتها بمسعود وتأثيرها في تحديد مسار حياته، وكذلك علاقة مسعود بزملائه في العمل فلم يذكر السرد عن عمل مسعود، إلا الأجر الذي يتقاضاه، وانتقاله للعمل في خمسة عشر يومًا، وبذلك أغفل جزءاً هاماً ما كان ليهمله لو لم يمركز اهتمامه فقط على شخصية مسعود، كما أن مثل هذه المعلومات تساهم في اكتمال المجتمع القصصي الذي أراد الكاتب بناءه. لكن مثل هذه الهفوات حالت دون ذلك.

[1] - الأكواخ تحترق ، ص 21 .
[2] - نفسه ، 27 .

إن عرض الكاتب لكل هذه الأحداث و الشخصيات قدم من خلال الحوار الخارجي والداخلي أكثر من استعماله للغة السرد، فالحوار ينتشر في جميع ربوع النص وتتخلله بعض الفقرات السردية بصيغة الغائب، وقد تمكن الكاتب من خلال توظيفه للحوار من خلق حضور زمني ومكاني للقارئ.

كما استطاع من خلال "المونولوج الداخلي" تصوير شخصية "مسعود" بصورة متميزة تقارب الشخصية من الداخل ومن الخارج أيضًا، وإن تركت هذه المقاربة جوانب هامة في حياة (مسعود) تمثلت في الجانب الجنسي، حيث صور الكاتب مسعود مهوُسًا بممارسة الجنس، كان ينظر إلى فاطمة زوجة أخيه نظرة لم تكن بريئة غالبًا، وكان يفكر في ظلم أخيه لزوجته بحرمانه لها من هذا الجانب في حين لم يفكر في جوانب أخرى كالنفقة والمسؤولية على الأبناء.

كما يبدو"الكاتب" في عرضه لهذا الجانب من حياة مسعود، وكأنه منطلق من أفكار مسبقة مفادها أن كل ريفي ينتقل إلى المدينة لا بد أن يقع في الرذيلة، فرغم شخصية مسعود القوية كما صورها (الكاتب) إلا أنه لم يستطع أن يقي نفسه ويبتعد عن هذا السوء .

وأخيرًا يمكن القول إن النص قد أفلح إلى حد ما في بناء نسيج سردي يغلب عليه طابع السرد التقليدي، الذي يحتفي بشخصية أو عدة شخصيات ضمن قصة معينة، واعتماد التسلسل المنطقي الذي يأخذ في الاعتبار التدرج المتتابع وصولاً إلى نهاية تنحل فيها الإشكالية المطروحة، ولو أن الكاتب وسع بناءه السَردي ليستوعب جل الشخصيات المعروضة بعوالمها الخاصة والمشتركة ليتمكن من الرقي بالنص إلى درجة الرواية من تكامل العلاقات السَردية، و وضوح صورة المجتمع القصصي الذي أراد الكاتب عرضه، إلا أن الكاتب اكتفى بالوقوف بالنص عند هذا الحد من التشابك و التعدد في العلاقات المرسومة مما ينسجم و نَفَسه القصصي من جهة ، واستيفائه للمستوى الذي أراد بلوغه في النص من جهة أخرى، و بالتالي جاء النص ضمن القصة الطويلة التي تمثل في العديد من أشكالها الولادات الأولى للرواية.

حين يبرعم الرفض (لإدريس بوذيبة):

يمثل نص (إدريس بوذيبة) مرحلة انتقالية من ذلك الخطاب الاستعادي المرتبط بالذات والذي يعبر عن مرحلة الثورة والاحتلال خصوصا إلى خطاب آخر يعبر عن وعي قصصي جديد يتماشى وطبيعة المرحلة بكل ما تنطوي عليه من تغيرات طارئة تستدعي خطابا موازيا لهذا التغير.

يحمل النص على الغلاف الخارجي مصطلح "قصة" وهو مختار من قبل الكاتب ذاته دون إتباع اللفظ بصفة الطول أو القصر، وغالبا ما تحمل النصوص المعنونة بهذا العنوان أبعادًا فنية ، ومضامينه لا يمكن أن يسعها فن القصة؛ بمعنى آخر أن الفضاء السردي للقصة يضيق عن استيعاب الأبعاد الجديدة لهذه الخطابات، و هذا ربما ما ولد مثل هذه القصة الطويلة "النوفيلا" التي تتكون من 63 صفحة وإن لم يكن عدد الصفحات عاملا حاسما في تحديد النوع ، كما تمت الإشارة غير مرة، لكنه دائما يتطلب شرطا يتناسب سرديا مع هذا الطول بحيث ينسجم الكم و الكيف "فليس من المنطقي أن يطول العمل ولا تتأثر بنيته أو يتغير نوعه تبعا لما يقتضيه الطول النسبي من تغيرات تلحق بالبنية وطريقة السرد، كي يكون العمل مستقرا ومتوازيا من الناحية البنائية"[1].

يستقطب النسيج السردي في النص شخصية مركزية هي شخصية "الخمَاس" "فرحات" وهي شخصية موازية لفئة إجتماعية معينة هي فئة الخماسة أو الفلاحين المضطهدين في بلادهم بعد الاستقلال، فكل شخصية في هذا النمط السردي تُشَكل مسحة اجتماعية معينة و شخصية(فرحات) هي شخصية متشبعة من حيث صفاتها و أفعالها، يعرفها السرد مبرزا وعيها بنظام الحياة الذي صنعه الإنسان بعد الاستقلال و مدركا لطبيعة المشكلة التي يواجهها، يصوره السارد بزاد اجتماعي و نفسي مكثف.

يُلاحَظ انحراف مسار السرد عن النمط القائم في نصَي (حورية) و(يوميات مُدرسة حرة)، فبعد أن كانت المضامين القصصية تعانق تفاصيل الثورة و تعيد بناء الذاكرة (التاريخ)، انتقلت إلى تفاصيل الحياة الاجتماعية لتعيد صياغة وعيها من جديد على غرار تناقضات الواقع، فرغم هذا الانحراف يظل هذا العمل الأدبي انعكاسا للواقع.

---

[1] - محمد عبيد الله : بنية الرواية القصيرة ، ص 114 .

فالعمل الأدبي حسب (د.فيصل الدراج) "يعكس الواقع التاريخي و لا يصنعه، و هو لا يعكس شروطًا غائبة أو لم تولد بعد، بل يعكس شروطًا قائمة ... ضمن هذا الإطار تعتبر الرواية نتيجة لفاعلية حاضرة مستوعبة لماضي محدد، بمركباته الاجتماعية..على الرغم من أنه ينتج أثارًا خيالية"[1].

يمكن القول بأن النصوص التي تندرج ضمن نوع القصة الطويلة (الميني رواية) التي أنتجت في فترة السبعينيات وحتى الثمانينيات تنتمي إلى النص الواقعي الذي يحتوي أبعادا مرجعية ويخلق درجات متفاوتة في الانتماء إلى الواقع.

ويختار نص (حين يبرعم الرفض) الحقبة التي جاءت بعد الاستقلال و التي تعد الإقطاعية من أبرز سماتها و يبدو من عنوان النص أن الاستسلام لم يعد يجدي، فالعنوان يحيل على نمو البدور الأولى لرفض النظام الإقطاعي، و يشكل علامة لغوية عن الوعي لدى الطبقة الكادحة ممثلة في شخصية (فرحات)، و هو نموذج البطل الضحية و بمعنى أوسع هو ضحية الطبقة الإقطاعية المُمَثلة في شخصية (الحاج عمر)، ورغم أن النص يركز على الشخصية الإشكالية (فرحات) إلا أنه يتناول من خلالها نظامًا إجتماعيًا سائدًا هو نظام الإقطاعية ذو القوانين الاستغلالية التي تنهض على حساب الفلاحين المستضعفين؛ و من ثم يصور النص حالة اجتماعية عامة من خلال شخصية (فرحات) .هذا النظام الذي لا يمكن أن يختزل في موقف واحد أو شخصية واحدة وإنما تكتمل ملامحه من خلال العلاقات المختلفة بين كل الشخصيات التي تضمنها النص (ففرحات) لم يُطِح بهذا النظام المستبد بمفرده لو لم يكن ذلك بمساعدة شخصية (عمي إبراهيم)، وهي شخصية تتميز بالحكمة وتفرض احترامها ومحبتها على الجميع، وكذلك ابنته (نوارة) التي تمثل صورة للنساء الخاضعات لهذا النظام وكذلك الفلاحين وعلاقة هذا الطرف بالطرف المعادي الممثل في شخصية "الحاج عمر" و"علي الكارك "،فمن خلال هذه العلاقة ينشأ اتساع العالم السردي الذي لا يكن أن يختزل في موقف واحد،بل يمتد ليعتنق صورا سردية عديدة توازي صور المعاناة و الاضطهاد التي تنبعث من الواقع.

و للإحاطة بتفاصيل هذا العالم السردي اختار الكاتب الرؤية من الخلف، فأغلب عناصر العالم المروي تصل إلى القارئ عبر عين السارد و ليس عبر عين الشخصية الإشكالية "فرحات" أو الشخصيات الأخرى، فالسارد لا يكتفي بنقل أفكار الشخصيات و أحوالها بل يعطي نفسه الحق

---

[1] ـ زعرب صبحية عودة : غسان كنفاتي (جماليات السرد في الخطاب الروائي) ، ط1 ، دار مجدولاي للنشر و التوزيع ، عمان ، 2006 ، ص 37 .

في نقل بعض أفكاره الخاصة وقناعاته فهو ليس مجرد واسطة بين المؤلف و القارئ بل يقدم هذا العالم القصصي انطلاقا من موقفه الخاص، وحسب وجهة نظره التي تمثل قناعاته الخاصة، من ذلك إقراره الحاسم بطريقة استفهامية عن تغير طبيعة الإنسان "الإنسان لم يعد يفهم لغة الإنسان ذاته فكيف بالحيوان؟ [1].

ويزيد وضوح الاتصال المباشر للسارد بالشخصيات من خلال استبطانه لدواخلها، ومن ذلك توجيهه للحوار الداخلي باستعمال ضمير الغائب، فالمحبب أن يحضر الحوار الداخلي في مثل هذه الخطابات بصفة المتكلم لتوهم هذه الصيغة بحضور الشخصيات تزامنا مع وقت القراءة، إلا أن الراوي يتدخل في المونولوج الداخلي، مما يكشف عن وجهه و يسمع صوته في قوله " لو يترك الخماسة إلى أين يذهب ؟.. من يقرضه الشعير لتكملة ما تبقى من العام ؟.. لا أحد يا فرحات فالناس في قريتك هذه قد أحنى رؤوسهم الفقر، هم يعيشون على ما تجود به عليهم الأرض. وأي أرض؟ ..."[2].

فصوت الراوي يندمج مع أصوات الشخصيات الحاملة لقناعاته الفكرية فلا نستطيع التمييز أحيانا كثيرة بين الحوار الباطني الذي تقوله الشخصية وبين خطاب السارد.

إنَ للسارد حضورًا متميزًا و معلنًا فهو لا يستطيع أن يتخفى ويــتدثر بستار لغوي شفاف بل يحضر دائما من خلال تدخلاته الكثيرة التي تحمل صيغة التفسير والتعليل لمواقف الشخصيات، ومن ذلك نذكر تبريره ردة فعل (نوارة) بعدم اندهاشها من موقف "فرحات" حين توقف عن عمله كخامس عند الحاج "عمر" في قوله "لم تندهش نوارة لقرار فرحات – مثلما كان يتوقع- لأنها كانت تنتظره على أحر من الجمر من سنوات إنها لا تجرؤ على البوح به إنها أكبر من أي واحد من السكان في حقدها على الحاج لقد مرَ أبوها بنفس مرحلة فرحات إذ كان خماسا عنده. وسبب موت أمها هو العطش... انتهت كمية الماء الموجودة معهم و لم يسمح لها الحاج بمغادرة الحصاد إلا حين الانتهاء..."[3].

و الأمثلة التي تحمل مثل هذه التدخلات التبريرية التعليلية كثيرة في النص وهي وجهه من وجوه حضور الراوي في النص، ووضع دائم له أمام الصورة، فذلك هدف الخطاب الواقعي الذي يجتهد لتفادي أي نوع من الضبابية التي يمكن أن تشوش ذهن المتلقي و بالتالي يفشل في تحقيق

[1] - إدريس بوذيبة : حين يبرعم الرفض ، مطبعة البعث ، قسنطينة – الجزائر ، 1979 ، ص6 .

[2] - نفسه ، ص 6 ، 7 .-

[3] - حين يبرعم الرفض ، ص 34 .

هدفه الأساسي المتمثل في إيصال الفكرة بالدرجة الأولى، فالنصوص السردية في هذه المرحلة من الإبداع "تحرص على المنطقية و التناسب والسببية و التأثير..."[1] و بمثل هذه الغاية يتحول الخطاب إلى جملة من العلامات اللغوية – التي تنحو في كثير من الأحيان نحوًا مجازيًا عاليًا – كل جملة تمثل دالاً تشخيصيا **يكفي** عن مدلول واضح لا يتطلب من القارئ أن يعمل فكره فالمعنى غالبا لا يتجاوز حدود اللفظ وهذه سمة بارزة في الخطاب الواقعي (الميني روائي).

و الملاحظة الجديرة بالذاكرة هنا هي أن السارد بحكم الدافع الذي يحركه وهو يجعل الخطاب مشحونا مقترنًا بالمصداقية الواقعية التي تنشد وضوح الموقف والقدوة على إيصاله في أكثر صوره فعالية على التأثير يعمد إلى توجيه الخطابات السردية ـــالأقوال والأفعال السرديةــ مثال ذلك حوار دار بين "نوارة"و"فرحات" فهو وجه خطابهما للنحو الذي يريده ويتخيل ليصف حالة كل شخصية من خلال ملامح الوجه"تبتسم في خفر برئ وتقول ...ويرد"فرحات" ضاحكًا، فيقهقه عاليًا قائلاً بالتأكيد"[2]، فالمتقى لهذا النص يحسن وكأن السارد يشاركه تأويل الأحداث لطريقة التي يراها مناسبة ويضمن فيها الصواب.

انطلاقا من هذه الرؤية الخلفية ينجر الراوي بصورة تلقائية إلى الاستعانة بالوصف الذي يمكنه من تقديم الشخصيات لما في ذلك المظهر الخارجي لكل شخصية، وسمات الأشياء القابلة حوله و من ذلك وصفه لعشاء (فرحات) "إنها أكلة العصيدة التي تغمس في الزبدة ..." [3] ثم وصفه للفراش بقوله "إنه عبارة عن حصير بلل، يضعه فوق أعشاب السرخس ليكون وثيرًا "[4] وهذا الأمر يتكرر في كل مرة تبرز فيها شخصية جديدة.

الناظر في الإطار العالم للسرد يجد أن عملية الوصف تتخلل جسد السرد، فهي قلما تستقل بإجراء خاصة بها، وهذا مايساعد على تطوير السرد ونموه من خلال إعطاء صور عامة عن خصوصية الأشياء وصفاتها مما يسهل عملية الاستيعاب لنحوى النص من قبل القارئ. وهو تقديم ملحوظ في مستوى السرد في تلك الفترة من فترات الإبداع، فبعد أن كان الوصف يستقل بأجزاء خاصة بيه قد تصل إلى عدد معين من الصفحات مما يوقف السرَد ويعطل الزمن أصبح يحضر حضورًا إيجابيا يساهم في بناء النص و اكتمال صورته السردية العامة.

[1] - مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص 65 .
[2] - حين يبرعم الرفض ، 36 .
[3] - نفسه ، ص 11 .
[4] - نفسه ، الصفحة نفسها .

إن لغة السرد تناقص وتتزايد في النص إلى جانب لغة الحوار، في حين، تخفت لغة الوصف حيث تشكل لغة الحوار جزءًا معتبرًا من نسيج النص، إذ يعد الحوار الحلقة المفقودة في بعض النصوص السردية التي تعتمد السرد والوصف المطول وتخضع لمبدأ الذي يهدف للإقناع المتلقي بقناعاته الفكرية دون إعطائه الفرصة لمحاورته للنص واكتشاف الحقائق بنفسه.

يساهم حضور الحوار في النص بشكل معتبر في تصعيد الحدث من خلال ربط الوحدات السردية والكشف عن بواطن الشخصيات فالحوار يمتد على طول النص وهو صورة مكثفة تحمل في لغتها الخاصة مستوى وعي هذه الشخصيات، و قد وفَق الكاتب رغم اقتصاره على استعمال اللغة الفصحى في تشخيص العوالم الذهنية والحسية للشخصيات تشخيصا يوازي هذه النماذج الواقعية.

كمَا يشكل الحوار حلقة تواصل بين الشخصيات و يمثل وسيلة أنجح وأكثر مباشرة للقارئ، فقد استطاع أن يصور صورة الفلاح "فرحات " المثابر الذي يرفض الخضوع للظلم في أنجع الصور وأصدقها تعبيرا، وضمن مصداقية المرجعية التي يركز الكاتب على تغذيتها باستمرار تأتي واقعية المكان و يحدده بالريف الذي تقع فيه أحداث النص و المتمثل بالتدقيق في قرية من قرى الريف و هي " جاثمة بين أحضان وادين صغيرين تحف بهما أشجار النشم والضر ضار "[1]،كما يصفها السارد.

فالمكان " لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه...، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه "[2] و هو فضاء مفتوح يتضمن العديد من الأفضية المغلقة التي تحمل دلالات جزئية تشمل بعض الشخصيات دون الأخرى و منها الكوخ الذي يقطنه فرحات فهو رمز الحزن و آلام الماضي الدفين في حياة "فرحات" ، و كذلك الثكنة تحمل دلالة السلطة القمعية لهؤلاء الفلاحين و غيرها من الأماكن المغلقة ذات الدلالات المتباينة، أما المكان الهوية و الأصل المفتوح الذي يشكل الكل هو الأرض التي لا يبيعها الفلاح إلا في مقام جلل،وإذا باعها تحول مسار حياته بأكمله "الأرض " مقدسة قداسة الذين لدى هذه الفئة من المجتمع.

[1] ـ نفسه ، ص 5 . حين يبرعم الرفض

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ط 2 / المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2009، ص 32.

للمكان علاقة وثيقة بالشخصيات[1] فتظهر العديد من ملامحه من خلالها، ومن ذلك امتزاج أوصاف الشخصيات بتفاصيل الطبيعة،كعد عمر نوارة بأحد فصول السنة 28شتاء و بشرتها قمحية اللون، فهده الجزئيات كالشتاء و القمح هي تفاصيل المكان الذي يتماهى بكل جزئياته في تكوين طبيعة الإنسان الريفي و تحديد ملامحه العامة.

رأينا إذن أن المكان هو المحرك الفعال للأحداث في هذه الميني رواية فالأرض هي المنطق و الغاية المفعلة لحيثيات النص فبالأرض المفقودة يستفتح الكاتب قصته، و بالأرض المسترجعة تنتهي القصة كذلك يتولد الزمن القصصي في علاقته بالمكان و الشخصيات فنمو هده الأحداث بما تتضمنه من علاقات متعددة يتطلب انزلاق الزمن عن العالم إلى عالم الديمومة الذي يستطيع أن يعطي مساحة زمنية أوسع لتحقيق كل هذه العلاقات السردية، ينطلق الزمن في هذا النص من الماضي ليصب في هذا الماضي ذلك أن كل الأحداث كما يقر الكاتب في مقدمة نصه حدثت واستوفى زمن القصة، لأن كل نص قصصي يقدم أحداث وقعت في الزمن الماضي لأن الراوي لا يمكن أن يقدم أحداث لم تقع بعد، وحتى بالنسبة للقصص التي نزعم أنها محض خيالية اكتملت صورتها العامة على الأقل في ذهن الكاتب لكن المفارقة السردية تكمن في مدى قدرة الكاتب على الإيهام بمزامنة القراءة لزمن الأحداث، و قد حاول السارد في كثير من الأحيان الإيهام بالزمن الحاضر من خلال استثماره للإمكانيات الصوتية للمكون الحواري الذي يتخذ مرة صورة الحوار العادي بين الشخصيات،و يأخذ مرة أخرى صورة الحوار الداخلي للشخصية و إن وجه من قبل الراوي.

نستنتج أن العلاقات الاجتماعية التي أراد الكاتب أن يفعلها في النص حالة دون أن ينجس النص في حدود القصة بل دفعت بالكاتب إلى تجاوز المساحة السردية للقصة التي تنبئني عادة على تقديم عوالم ذاتية، ترتبط أساسًا بشخصية واحدة وهذا ما استطاع الكاتب تجاوزه ووجد في التجاوز لحدود النوع "القصة"الوسيلة المجدية لتحقيق غايته والإحساس باستكمال الأوجه السردية العديدة التي تسعى إلى تحقيقها.

[1] - حسن بحراوي ، المرجع السابق ، ص 29 .

(من يوميات مدرسة حرة) لزهور ونيسي

حاولت الانطلاق في تحليل هذا النص من مبدأ التمييز بين الواقع الخارجي و الواقع الفني؛ذلك أن النص بداية و كما اعترفت الكاتبة في مقدمته عبارة عن مجموعة مذكرات تذكر أنها صادقة و واقعية [1]، و من ثم ارتأيت مقاربة النص من خلال الجانب الفني فيه فرغم واقعية الأحداث التي تطبعها الصيغة الذاتية، فإن الكاتبة بمجرد أن اختارت هذا النمط السردي لتفرغ فيه مكنوناتها الواقعية و المعرفية المرتبطة بالثورة، انتقل الواقع الخارجي إلى واقع جديد، هو الواقع الفني، الذي ينظر فيه إلى مدى صدق الكاتبة في اعتناق هذا النمط السردي و التمكن من مختلف ميكانزمات السرد بدل النظر في صدق الرؤية الواقعية للواقع.

ربما تتفاقم إشكالية التصنيف في هذا النص أكثر من غيره من النصوص الأخرى ذلك أن القراءة الأولية لهذا الخطاب تطرح سؤالاً إشكاليًا في غاية الأهمية، إذ يشتمل النص على بعض بذور السيرة الذاتية في حين تذهب الرواية إلى اعتباره من جنس الرواية وإن كانت تذكر مسبقا بأن هذا العمل عبارة عن مذكرات، في حين أن اعتماد النص على ذاته بدون النظر إلى الإحالات المسبقة التي قدمتها الرواية يبعده عن جنس السيرة الذاتية وإن كان يحمل بعض ملامحه، ذلك أن السيرة الذاتية حسب تعريف الفرنسي "فيليب لوجون Philippe Lejeune " هي <<حكي استيعادي نثري يقوم بيه شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصية بصفة خاصة>>[2]، إن محاولة النظر في ما إذا كان النص قد استوفى هذه الشروط التي أوردها (فيليب لوجون) تكشف أن النص لم يقتصر على تقديم أحداث خاصة بحياة الشخصية لذاتها بقدر ما كان يتناول الحياة الشخصية للرواية في علا قتها بالحدث الخارجي الرئيس المتمثل في الثورة، فكل فكرة في النص تُبنى بصورة أو بأخرى على هذه العلاقة أي علاقة الإنسان بالثورة ومن ثم لا يمكن عد هذا العمل من جنس السيرة الذاتية، إذن يبقى الجزء الأخر من هذه الإشكالية: هل يمكن بالفعل تصنيف هذا العمل ضمن الرواية؟

إذا كان الحجم هو المعيار الأولى و الظاهري لتصنيف النص ضمن النوع المتوسط (الميني روائي) فإن النص بالنظر إلى طوله قد استوفى الحد الأدنى لرواية، حيث بلغ النص (129صفحة) إذ لا يمكن أن يدرج ضمن القصة القصيرة، لكن هل لطول يكفي وحده للقول بأن النص عبارة

---

[1] - زهور ونيسي : من يوميات مدرسة حرة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ، 1979 ، ص 17 .

[2] - محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 267.

عن رواية كما أطلقت عليه ذلك صاحبتهُ[1]،أم أنه مجرد تدريبات روائية يمكن أن تعتبر قصة طويلة بدل رواية؟ يبدو أن الاكتمال الثاني هو الأقدر على فرض نفسه في هذا التصنيف،فالكم يعد جزءًا هامًا في نوعية تحصيل المعرفة وموضعها ضمن نسق معرفتي معين. أما الجزء الثاني الذي يعد مكملاً وحاسمًا لتصنيف هذه المعرفة ضمن مجال معين فهو الكيف، وإذا كان النص قد استوفى المعيار الأولى، فهل استطاع أن يحقق المعيار الثاني؟ ليصنف ضمن الرواية أم أن التركيب الداخلي للنص يزيحه إلى مستوى القصة الطويلة أو الميني رواية؟

هذا ما تحاول هذه المقاربة التحليلية لهذا النص الإجابة عنه، وتسند هذه الإجابة بحجج من النص نفسه. إن قدرة النص على احتواء أكثر من حدث أو أكثر من مسار سردي عبر مختلف فصوله يسمه بسمة التشعب التي تقربه من عالم الرواية، إلا أن جل هذه الخطوط الدرامية المتشعبة أو بالأحرى المتعددة (ذلك أن التشعب يوحي أكثر بالتعقيد في حين التعدد يعني زيادة العدد) في النص تقدم في صلتها بالشخصية المحورية،فرغم أن كل الأحداث جاءت مرتبطة بالهدف الأسمى وهو رصد بعض مظاهر تفعيل الثورة ومن ثم الاستقلال، إلا أنها حصرت في علاقتها بالشخصية المحورية (الكاتبة) وتفاصيل حياتها الثورية، وهذا ما جعل كل الخطوط الدرامية القصيرة المدى المرتبطة بالشخصيات الثانوية تصب في مسار سردي واحد،حيث تظهر علاقة هذه الخطوط الدرامية بالكتابة أكثر صلة منها بالثورة، فهي لا تنتج الأفعال بمختلف أزمنتها إلا في علاقتها المباشرة أو غير المباشرة بها، فالنص ادن لم يستطع إلى خدما تحقيق ذلك المتشابك في مساره السردي الذي يعد من أبرز السمات الفاصلة بين عالم القصة و عالم الرواية[2].

تأكد الكاتبة في اللزوميات الثلاثة التي استفتحت بها النص أنه عبارة عن مذكرات أو لقطات من حياتها عاشتها بنفسها أو ساهمت في بعض جوانبها[3].صاغتها في قالب فني، وعلى الرغم من أن الكاتبة انطلقت من وقائع تاريخية حقيقية إلا أنها فضلت ترك مصداقية التاريخ، لتأخذ هي قدرًا من الحرية في تقديم مكونات النص بطريقة فنية غير مقيدة بحرفية الواقع بقدر ما هي خاضعة لمبادئ البناء السردي حيث تقول في لزوميتها الثانية:"... وقد أكون لم أستند على الحبكة، والبطل والعقدة والموضوع إلا أنني ــ وأشدد هنا ــ قد تمسكت بمقومات الفن الروائي، ولم أمسه بسوء و

[1] - من يوميات مدرسة حرة ، ص17 .
[2] - محمد عبيد الله : بنية الرواية القصيرة (الرواية القصيرة في الأردن و فلسطين) ، ص 54 .
[3] - من يوميات مدرسة حرة ، ص 11 .

إن أكن قد غيرت كل شيء وجعلت الشعب، الناس هما البطل و أبرزت الثورة هي الموضوع، وتمسكت بمبادئ الرواية..."[1].

وهذا ما يكشف عنه مقاربة النص حيث يأخذ السرد طابع الانتقاء إذ تختار الرواية بعض المواقف البارزة في حياتها وفي علاقتها بالثورة كمناضلة من جهة تلعب دورًا مباشرًا في علاقتها بالمناضلين في الجبال، وكمدرسة تلعب دورًا غير مباشر، وهو محاولة ربط أبناء الشعب بالهوية الإسلامية الضائعة منهم بتدريس اللغة العربية.

إذا كان كاتب "حورية" في النص السابق قد اختار صيغة عامة لتقديم تاريخ شعب بأكمله في حكاية تتميز بالعمومية و الطابع الشمولي في تقديم حقائق التاريخ ، فإن "زهو ونيسي" اختار أن تخترق هذه الصيغة العامة التي قدمت بها حقائق التاريخية لتنزل إلى تفاصيل جزئية فتقدم هذه الحقائق من خلال عرض مواقف اجتماعية معينة تمثل أجزاء من هذا الكل ــ التاريخ ــ وحتى إن أصرت الكاتبة أن هذه الوقائع حقيقية وليست خيال فإن مجرد انتقال هذه الشخصيات من التاريخ والذاكرة إلى الورق تأخذ أبعادًا فنية وتصبح مجرد شخصيات ورقية[2]

يشتمل النص على ثمانية أجزاء معنونة على النحو الآتي:

1ــ مدرسة رغم أنفك.

2ــ سقف المسجد.

3ــ أعراس الدَم.

4ــ مدرسة واحدة لتعليم هي المدرسة الحرة.

5ــ عندما يذوب الأفراد في المجموعة.

6ــ وضح الإضراب.

7ــ الفجر العنيد.

8ــ زغردة الملايين1990.

يتفاوت الطول فيما بينها حسب طبيعة الحدث المراد التعبير عنه، وعمومًا ينهض النص على مجموعة من الأحداث الفرعية التي تتجه وجهة واحدة اتجاه الغاية المركزية المتمثلة في تحقيق الفوز الأكبر بالاستقلال، ولا يشق على القارئ تحديد المكان الفني في هذا النص. والمتمثل في

---

1 - نفسه ، ص 19 .

2 - عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، المجلس الوطني الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت ، 1998 ، ص 63 .

"حي المدينة" الذي تدور فيه الأحداث، وهو الحي الذي تسكنه الشخصية المحورية وبقية الشخصيات الثانوية والذي يتضمن كل الأحداث الذي ترتبط بالشخصيات.

ينبني هياكل هذا النص بصفة مركزة على الشخصية الرئيسية فيه و هي الرواية و بعض الشخصيات الثانوية التي تقطن الحي و التي تقدم في علاقتها المباشرة أو غير المباشرة بالشخصية المحورية ، لم تذكر الكاتبة اسمها على الرغم من اعترافها مسبقا بأن كل ما ستقدمه له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بها فإما أن تكون ساهمت فيها أو عاشتها حقيقة [1].

وقد أخذت الرواية مساحة معتبرة لتعبير عن ماضيها كمدرسة كمناضلة حيث استطاعت أن تنقل تفاصيل كثيرة عن حياتها مند اليوم الذي التحقت به في التدريس وكذا أفكارها وطموحها ووعيها الخاص للثورة وللحرية، وفي مقابل ذلك تبرز بقية الشخصيات الأخرى التي يمثل الكثير منها مجرد شخصيات عابرة صادفت مسار الحياة الرواية بشكل أو بأخر في مساحات سردية ضئيلة، حسب الدور الذي تؤديه، فمنها من يذكر لمرة واحدة فقط أو مرتين ومن مثل هذه الشخصيات (المدير،المفتش،الطفلة أخت البطلة) أما الشخصيات التي رافقت الشخصية المحورية إلى نهايتها فمن زميلاتها في المدرسة (عائشة،باية،صفية...) كما تذكر في صورة استذكاية شخصية الأب والأم والعمة ومعظم هذه الشخصيات تحضر في لاقتها بالشخصية المحورية، فهي لا تقدم لذاتها بقدر ما تقدم لإضاءة جوانب مرتبطة بالرواية، وهذا ما يعلل انكماش المساحة السردية لهذه الشخصيات التي لا نعرف عنها إلا بعض الملامح العامة كما تقدمها الشخصية المحورية وهذا ما يحقق وحدة الخط السردي كما سبقت الإشارة.

إن الرواية السائدة في النص هي رؤية ذاتية تجسدتن خلال ضمير المتكلم "أنا" الذي يسرد الأحداث التي وقعت في الماضي ولم يكن ضمير المتكلم ضميرًا روائيًا، وإنما هو لسان حال المؤلفة نفسها إذ يبدو ظهريًا أن الأنا الذاتية للكاتب تستحوذ على مختلف العلاقات السردية في النص، إلا أن القراءة المتأنية للنص تكشف أنه لا يمكن أن تحصر في مثل هذه الرؤية الضيقة والتعسفية نوعًا ما والمجحفة في قيمة النص. إذ تحاول هذه الأنا أن تتشطر إلى عدد لانهائي من الذوات، مما يمكننا عد هذه الأنا موضعية وإن أنطقت من الذات، فا لكاتبة خصوصًا في مثل هذا

[1]- من يوميات مدرسة حرة ، ص 11 .

الموقف الذي يرسم الذاكرة ويعيد جمع أشتات حقائق الثورة الجزائرية <<لا يجوز لها أن تقتصر على تجسيد الذات وحدها وإنما يجب تجاوز ذلك إلى تجسيد غيرها>>[(1)]

فصوت الذات هنا (الرواية) هو صوت مجتمع ككل ومن ثم لا يمكن عد هذا الحضور للكتبة في النص المتخيل حضورًا ذاتيا بقدر ما هو حضور لشعب بأكمله، فالرؤية ادن ذاتية لأن كل ما يتعلق بالأحداث والشخصيات الثانوية من معلومات تفسيرات يقدم من طرف هذا الصوت المتعالي على كل الأصوات. ولكن الأنا موضوعية ذلك أنها لا تريد أن تبرز وقائع فردية عاشتها أثناء الثورة بقدر ما تريد أن تنقل دور الحي ككل الذي كانت تقطنه الرواية في النضال، بل يسعى النص في كثير من الأحيان إلى تجاوز ذلك إلى إبراز دور الشعب ككل في النضال، وتحقيق النصر ويبرز هذا أكثر من خلال الإضراب العام والشامل لكل أنحاء الوطن (سنة جانفي1957)فهو أكثر الصور مصداقية على محاولة الرواية إبراز دور الجميع في الحرية والاستقلال.

إذن فالروية السائدة هي رؤية الشخصية المحورية التي تمثلها الرواية، وعلى الرغم من حضور بعض الأصوات الثانوية التي تبرز من خلال المقاطع الحوارية التي تحاول الراوية من خلالها التخفيف من رتابة السرد، إلا أنها حوارات موجهة مسبقا من قبلها، حيث تقدم بأسلوب غير مباشر،فأتي مسبوقة بأفعال قولية ممهدة و موجهة من صيغة (قال،أجبته متحدية،وهو يقول،قالها وهو،قال لي،قال مصطفى،قلت لصفية،قالت)فكل الحوارات بدون استثناء جاءت مسبوقة بمثل هذه الأفعال. وحتى حضور مثل هذه الحوارات بين الفينة و الأخرى لم يعكس في الحقيقة أي نوع من الحوارية، فالسرد الملحمي الذي يبرز في النص ينوب عن جميع الشخصيات في حكايتها لأفكارها و أحاسيسها و مواقفها، و هذا النوع من الرواة هو النوع المسيطر على معظم القصص التقليدية في الوطن العربي".[(2)]

إلا أنه رغم ارتفاع صوت الراوية في النص، يبدو من خلال بعض هذه الحوارات الموجهة توازي معرفة الراوية بالأحداث بمعرفة الشخصيات الثانوية الأخرى فيما تتعلق بمعلومات تخص هذه الشخصيات، حيث تبدو الراوية لا تعرف عن الشخصيات إلا بقدر ما تعلمه الشخصيات عن نفسها، و من أمثلة ذلك معرفة الراوية بصديقتها (صفية) فهي تصفها وصفًا فزيولوجيًا خارجيًا و

[1] - عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 ، ص 190 .

[2] - عبد الرحيم الكردي : الراوي و النص القصصي ، ص 101 .

كذا تصف الجانب الأخلاقي و النضالي فيها ، و ذلك من خلال احتكاكها بها ، إلا أنها لا تخبرنا عما تقوم به (صفية) من أفعال ثورية و هذا ما يعرف بالرؤية المصاحبة و إن اقتصرت على جانب محدود.

فحين تقدم الراوية معلومات و أحداثًا مرتبطة بها تكون الرؤية أوسع و أشمل فهي تملك كل المعلومات المرتبطة بذاتها، في حين تضيق الرؤية حين تتحدث الراوية عن الجانب النضالي للشخصيات الأخرى (سي إبراهيم، عائشة، باية،...)؛ ذلك أن الراوية لا تعلم عن هذه الشخصيات في تلك الفترة (أثناء وقوع الأحداث) إلا بقدر ما تُعْلمها الشخصيات عن نفسها، و رغم أن الأحداث تثبت بعد فترة طويلة من وقوعها، حيث كان يمكن للراوية أن تملك قدرًا أكبر من الحقائق التي كانت غائبة عنها بخصوص زملائها و المناضلين في الحي، إلا أنها فضلت أن تقدم هذه المعلومات كما عرفتها أثناء الثورة، فالراوية لا تعلم عن هذه الشخصيات معلومات متعلقة بالجانب النضالي إلا بقدر ما تُعْلمها هذه الشخصيات عن نفسها،فقد فضلت أن تبتعد عن دور المؤرخ الذي يمتلك معرفة نوعية شاملة عن معلومات قد مضى عليها زمن ما محاولة إعطاء مساحةــ و إن أحيطت بصيغة التوجيه ــ و لو محدودة للشخصيات خلال الحوار لكي تنقل بنفسها أفكارها و وعيها للأشياء، و هذا ملمح من ملامح السرد الحديث.

إن السرية و الكتمان اللذين تميزت بهما العلاقات الثورية انتقل إلى لغة (زهور ونيسي) في هذا النص، فهي لا تفصح عن كثير من المهام التي كانت توكل إليها و إلى زميلاتها إلا بلغة مقتضبة، تومئ فقط من خلالها إلى وجود نشاط أو مهمة ما، فإلى جانب هذا الكتمان الذي تريد من خلاله إدخال القارئ في ذلك الجو من السرية و الخوف الذي كان يعم كل الجزائريين في تلك الفترة ، تريد أن تطبع النص بمصداقية تاريخية ، فحال الراوية هنا كحال من يحمل جهاز تصوير فحين يبتعد عن الشيء الذي يريد أن يصوره يتحصل على صورة شاملة و عامة، أما إذا اقترب فهو يصور جزءًا فقط من هذه الصورة، ذلك شأن الرواية حين تنظر من عل إلى هذه الشخصيات فتبتعد عنها من خلال اللغة السردية التي تختارها فتتسع الرواية السردية لتعطينا معلومات عامة عن الشخصيات الثانوية كأسمائهم وصفاتهم وأخلاقهم، وحين تقترب من هذه الشخصيات بلغة الحوار تضيق رؤيتها فلا تستطيع أن إلا ما تقدمه لها تلك الشخصيات.

ينبني الزمن في النص وفق الطبيعة التسلسلية للوقائع التاريخية التي اختارتها الرواية، لكنها لا تلتزم مطولاً بهذه الاتفاقية المبرمة: ذلك أن الزمن الداخلي يخضع الإيقاع النفسي للمبدعة ومدى قدرتها على استحضار التاريخ بطريقة راعية لخصائص الزمن الروائي.

فالزمن في النص لا يمكن أن يوجد مستقلاً بذاته، بحيث يمكن أن نستخرجه من النص من الشخصية والأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة[1]..ومن ثم يأتي الحديث عنه في علاقته بالعناصر السردية الأخرى .

إن الزمن السائد في النص هو الزمن الماضي، وذلك لاهتمام الرواية بالجانب الخارجي من حياتها، أي اهتمامها بحياتها الخارجية المرتبطة بالثورة أكثر من اهتمامها بالجانب الداخلي (النفسي) الذي عاشته أثناء هذه الفترة، وإن كانت في بعض الأحيان حين تذكر بعض الحالات الشعورية التي تنتابها تجاه موقف ما أو تجاه الواقع الذي تعيشه، يتراجع الزمن إلى الوراء والذي يمكن أن نطلق عليه (ماضي الماضي) ما يعرف بالاسترجاع ، الذي يأتي في النص للتعريف ببعض الشخصيات الجديدة التي تظهر في النص كشخصية عمار صديق مصطفى أخو عائشة "وتذكرته شاب مهذب، صديق لأخيها مصطفى، وفي سنه، وأهله جيران لأهلها، وأحباب...عائشة تحب عمار، وهو يحبها... في عالم السرية والكتمان... فهذا العمل أيضا له سريته..."[2]، والأمثلة الاستذكارية التي جاءت على هذا النحو كثيرة، كما يحضر الاستذكار في النص لاستحضار مواقف معينة نتيجة صورة حاضرة في زمن السرد، تحيي ذلك الماضي الدفين بطريقة أو بأخرى، ومن ذلك استرجاع الساردة لحادثة وقعت في حياتها نتيجة لون أمها لم تنجب إلا البنات و طبيعة الصورة التي كان ينضر بها المجتمع للمرأة وهو استرجاع مطول نوعا ما مقارنة بالاستذكارات الأخرى التي تطبع جسد النص بين الضيفة و الأخوة. و قد كانت هده الصورة المسترجعة نتيجة صورة حاضرة بالنسبة لزمن النص و هي تكرار الموقف نفسه مع أب إحدى الطالبات لنفس السبب مما جعل الرواية ترجع بالذاكرة إلى الوراء.[3]

و إذا كانت اللغة السردية تأخذ صيغة الماضي في النص فإن اللغة الحوارية سيستخدم الفعل الماضي و المضارع (الحاضر) مما يوهم بمزامنة القراءة لهذه الأحداث الحوارية.

---

1 - سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص 27 .
2 - من يوميات مدرسة حرة ، ص 113 .
3 - نفسه ، ص 72 .

ورغم ما للمكان من دور كبير في رسم ملامح الذاكرة،إلا أن وضع الذاكرة في الزمن حسب (غاستون باشلار)"هو فعل كتاب السيرة وهي تتوافق مع نوع من التاريخ الخارجي، لاستعمال خارجي،يريد الكاتب نقله إلى الآخرين. ولكن الكتابة التأويلية، وهي أكثر عمقا من كتابة السيرة، يجب أن تحدد المراكز المصيرية بتخليص التاريخ من روابطه العابرة، والتي تؤثر على مصيرنا. لأن معرفة الألفة، والوقوف عند أماكن ألفتنا أكثر إلحاحًا من تحديد بضعة تواريخ."[1]

ورغم بعض التحديدات الزمنية الواقعة التي ظهرت في أجزاء النص،إلا أن الكاتبة استطاعت أن تفلت من هذا المأزق ــ إن صح التعبيرــ بمعنى آخر تمكنت من إخراج هذه التجربة السردية من نشر قصة السيرة الذاتية، بما أنها كانت تريد مند البداية خلق نص روائي لأسيرة ذاتية، تقد استطاعت الكتابة أن تكرس الذاكرة أكثر من خلال فعل المكان "المدرسة" وقدرته على خلق شعور مواز لدى الكتابة لماد حمله من ذكريات البطولة و النضال.

و تبدو أوصاف المكان في النص رغم واقعيتها غير واضحة. يطبع في أذهاننا إلى بعض الملامح العامة للمكان الفني الذي أرادت الكتابة تشكيله، فقد واجهت النص بفترة استفتاحية تعدم وصفًا موجدًا للمكان "المدرسة" الذي تنطلق منه الأحداث، وهو مكان النضال فكل جزء من أجزائه يعلن التحدي، فالرفض يرتسم في الطائر المنقوش على لوح المدرسة، وفي التشققات التي تعتري السبورة، "كانت السبورة مشققة،لم تسمح حيدًا، فبدت بعض الكلمات هنا، وهناك، متفرقة، كأنها بقايا جريمة...لم يفلح صاحبها في إخفائها..."[2].

وتبدو الملامح الخافتة للمكان، في قولها"كان اللوح قديمًا ومشققًا وطلاؤه باهت حتى أن الرسم الذي كان عليه أضحى رغم جماله غير جميل... متى تعلمت الرسم؟ لا أذكر أنني درسته كما ندرس أي مادة، ورغم ذلك فقد رسمت... رسمت طيرًا جميلاً... ولونت أجنحته فأصبح ذهبيًا... غير متحرك فوق اللوح الخشبي المشقق... كان الفصل واسعًا رغم قدم بنائه... و نوافذه العالية... و قد تسللت أشعة الشمس إلى صفوفه تحضن الصغيرات وقد انهمكن في تقليد الرسم...>>[3].

يحضر السرد الافتتاحي بصيغة الماضي وتلك عادة السرد التقليدي، إلا أن الرواية لم توقف هذا التداعي لتنقل السرد إلى الزمن الحاضر بل استمرت في أحضان الذاكرة، إلا أن الماضي لا

---

[1] - غاستون باشلار : جماليا المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ط6 ، المؤسسة الجامعية ، 2006 ، ص 40 .
[2] - من يوميات مدرسة حرة ، ص 90 .
[3] - نفسه ، ص 21 .

يحافظ على مساره الطبيعي، بل يتوقف الماضي بين الضيفة و الأخرى ليحضر الحاضر في صيغة الفعل المضارع، و لكن ما يلبث أن يسترجع الزمن مساره ليغوص في الماضي من جديد

حيث تعود الرواية بالزمن إلى قرابة الخمس سنوات الماضية قبل الاستقلال، و الملاحظ أن الساردة لم تقم بمسح تاريخي لكل فترة من فترات هده المدة لأن كل فصل كان يحدد بسنة معينة، ومع ذلك فالسرد لا يشمل كل هده المدة الزمنية المتمثلة في "السنة"، و إنما تنتقي الساردة الأزمة الفعالة بالنسبة لعلاقتها بالثورة فنجدها تحدد أزمنة كل فصل بنسبة محددة على التوالي: الفصل الثاني بربيع عام 1955. الفصل الثالث: صيف عام 1955، الفصل الرابع: صيف 1956، الفصل الخامس: شتاء1957، الفصل السادس: جانفي 1957، الفصل السابع:18 فيفري 1958. فالزمن الغي في النص ينسجم و الزمن الطبيعي الخارجي.

إلا أن الزمن الفني يمارس خرقًا آخر لا يمكن للزمن الواقعي أن يحققه وذلك من خلال الاستشراف على الرغم من ندرته في النص ذلك أنه رؤية المستقبل في ظل الظروف التي وقعت فيها الأحداث هي رؤية مضببة بالنسبة لأبناء الوطن ومنهم الساردة، إلا في بعض الحالات كقول الكاتبة وهي ستشرف حدوث أمر جلل في المستقبل "ورأيت، وأنا عائدة لمنزلي، أنني أصغر... وأصغر... ويصغر كل ما أقوم به... أمام سر كبير جدًا... سيكشف عن نفسه يومًا بعد يوم... في تحرز عجوز... و ثرثرة طفلة... و حيرة فتات... واستقبال رجل فقير لدفئ الشمس". [1]

وعمومًا يمكن الوصول إلى نتيجة واضحة بخصوص الزمن وهي أن الزمن القصصي عند(زهور ونيسي) كان متماهيًا مع الزمن التاريخي ــ الواقعي ــ وكان انعكاسا مباشرًا له.

و من ثم جاءت لغة النص منسجمة مع هذه الطبيعة التاريخية للسرد تميل أكثر إلى المباشرة والتقريرية في أغلب الأحيان، كما جاءت اللغة موافقة لمستوى الشخصيات المطروحة، حيث مثلت اللغة الفصحى لغة الراوية في التعبير عن نفسها وعن جميع الشخصيات الأخرى. وقد استطاعة الساردة من خلالها أن تعبر عن مستوى الشخصيات على تفاوتها واختلاف مستوياتها العلمية وقناعاتها الذاتية ومدى وعيها بمفهوم المقاومة والثورية. كما استطاعت أن تصنع من اللغة أيضا سلاحًا يرفض الاستعباد و ينشد الحرية و يظهر هذا في صورة الضحى و حضور الشمس فيما و كذا حضور الشمس في فصول كثيرة عن النص و من ذلك نذكر قولها لعائشة<<أرأيت صديقتك >> <<الفأرة البطلة>> خرجت اليوم رغم أنها لم تسمع لسورة الشمس، و لسورة القمر... قالت:

[1] - نفسه ،ص 56 .

– لكنها خرجت للشمس نفسها... تحرميها من حقها في الحياة و النور..<<[1] فمن خلال هذه اللغة الرامزة أرادت الساردة أن تشير إلى طموح الإنسان المستعبد الذي يعيش في الظلام شأنه شأن الفأرة و يطمح للحرية فاللغة تحاول أن تقام جبروت الاستعمار من خلال مظاهر عديدة و متكررة في النص. كتكرار لقصة الشمس في سياقات متباينة في النص بشكل كبير"و حرارة الشمس تلهو عابثة ملحاحا كطفل عنيد مدلل..." [2]، "و شمس الشقاء تهزم شيئا فشيئا مع رطوبة الغروب... "[3]فاللغة تارة ستقاوم و تارة أخرى تهزم حالها حال الشمس.

و مع سيادة اللغة الفصحى في النص يبرز حضور محتشم للتراث الشعبي الجزائري كبعض الأمثال الشعبية في قول الكاتبة "البطل الفارغ، هو الذي يحدث صوتًا، أما الملآن فلا صوت له...، كذالك صاحبكم ــ إنه كالبطل الأجوف..."[4].

قد لا تعدو اللغة في النص أن تكون مجرد وسيلة للتعبير و نقل الأحداث و تصوير و وصف المكان و الزمان، فهي لغة مقاومة تحمل في حروفها معاني التمرد و الثورة، إلا أنها تظل لغة واقعية " ثانوية قياسًا إلى الواقع، لأنها تعبر عنه و لا تنتجه و هي خارجة عنه "[5].

إن الكاتبة انطلقت في تعاملها مع اللغة من قناعة مفادها أن " اللغة من منظور قصصي خاص، تحيل أو ينبغي أن تحيل أساسا على الأشياء، و الأحوال و ليس إلى محض تصورات و أخيلة"[6].

و وفاءًا لطبيعة السرد التاريخية للواقع، يحضر السرد بشقيه ـــسرد الأفعال و سرد الأقوال ــ بشكل مكثف في النص مما يساهم في انكماش مساحة الوصف الذي ارتبط غالبًا بصفات الشخصيات و أفعالها، حيث استفتحت الساردة النص بالوصف ذاهبة في ذلك مذهب السرد التقليدي، إلا أن هذا الوصف جاء مقتضبًا لا يتجاوز السطرين؛ ذلك أن السرد حين يقترن بالثورة يقل فيه الوصف و يكثر فيه الفعل و هذا يمتد إلى سائر جسد النص، كما يهتم الوصف أحيانًا بالمكان العام للحدث و بعض الأماكن الجزئية كوصف بعض أجزاء المدرسة.

و إذا كان (عبد العزيز عبد المجيد) في "حورية" قد اختار الريف ليكون مسرح الأحداث فإن الساردة في هذا النص تختار حيًا من أحياء العاصمة "حي المدنية" ليحتضن كل الأحداث و الوقائع

[1] - نفسه ، ص49 .
[2] - نفسه ، ص 58 .
[3] - نفسه ، 26 .
[4] - نفسه ، 78 .
[5] - محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، ص 15 .
[6] - نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة ، 636 .

حيث لا يأتي ذكر الريف إلا في السياق العام للكلام الذي يعتبر الريف جزءًا هامًا من الثورة، و رغم أن هذا الحي هو بالفعل موجود في الواقع الخارجي للنص، إلا أنه لا يمكن أن يطابقه، ذلك أن وصف المكان جاء حسب الرؤية الذاتية للكاتبة و هذا لا يعني بالفعل أن الوصف مطابق لما هو عليه فعلا ً، فالبناء الفني للمكان لا يمكن أن يكون هو بالفعل حتى و إن تقارب الوصف بشكل كبير.

إلى جانب هذا الحضور الواقعي (لحي المدنية) تحضر بعض الأماكن الأخرى التي احتضنت وقائع بارزة في هذه الفترة الزمنية و تذكر الرواية منها شرق البلاد و شوارع سكيكدة، و السمندو، و وادي الزناتي في شرق البلاد.

و الواضح أن استعمال أسماء الأماكن يحمل بعدًا مقصودًا لذاته و هو التأكيد على واقعية السرد في النص.

(البحث عن الوجه الآخر) لعرعار محمد العالي:

يقع النص في واحد و تسعون صفحة و قد صدر سنة(1980)، و يشكل مفارقة سردية في الخطاب الجزائري خلال الثمانينيات، فهو يبتعد عن الطريقة التقليدية في تناول الحدث الذي يخضع لضوابط المنطق و للمثلث الأرسطي، يحمل العديد من السمات التي مهدت لولادة خطاب روائي جديد يعتمد على مفهوم التجريب(*)،هذا الأخير الذي يُمَارَس نتيجة محاولة استيعاب الإنسان الجديد و الواقع المنحل الذي يعيشه.

تطفح على سطح هذه المقاربة إشكالية تحديد النوع كما حصل في النصوص السابقة، و في كل مرة تحتاج هذه العملية للاحتكام إلى الحجم أولاً ثم إلى النص ثانيًا، أما الحجم فقد بلغ (91) صفحة ــ كما سبقت الإشارة ــ و قد عنون صاحب النص نصه "بالرواية" ربما احتكامًا لهذا المقياس و مقاييس أخرى نجهلها، لكن حجم هذا النص يحول دون بلوغه حجم الرواية و إن قاربه، أما النظر في النص فيكشف عن قصر النفس السردي و انحساره في عوالم ذاتية خاصة بالشخصية المحورية و الوحيدة في النص،يعرضها بطريقة متميزة لكن دون أن يفيها حقها، فهي تعرض بلغة معبرة محللة و لكنها لاتصل إلى الدرجة المنشودة من الكاتب الذي ولج عالمًا لغويًا جديدًا في تلك الفترة ، و هو ما أصطلح عليه بالتجريب ، حيث استعمل تقنيات عديدة تمهد لنسيج العالم السردي الجديد، و لكنه لم يستطع أن يحيا فيه ــ طبعًا لغويًا ــ بكل سماته و خصائصه التي قعد لها كبار المبدعين في الغرب أمثال (نتالي ساروت، آلان روب قريي، كلود سيمون، و ميشال بيطور...[2]

ضف إلى ذلك أن هذا الخطاب تناول شخصية واحدة و في مجال جغرافي ضيق (الغرفة) مما أخل بشرط من شروط البناء الروائي المتكامل الذي يتطلب أكثر من شخصية و أكثر من حدث، كما أغفل الكاتب جانبًا مهمًا من حياة الشخصية و هو علاقتها بالعمل و بزملائه حيث أهمل

---

[1] * ـ اتخذ هذا المفهوم تعاريف متعددة تختلف باختلاف المجال المعرفي الذي يندرج ضمنه (الشعر ، مسرح ، قصة ، رواية)، و يعرف في مجال الرواية " باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم ، تسعى إلى تجاوز القائم و إلى وضعه موضع تشكيك و تساؤل ، وهكذا تتحدد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وضعها في المجتمع ، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل الرواية ساردًا كان أو شخصيات من خلال ما يحكيه أو يعيشه ، ومن خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش (أنظر: محمد أمنصور ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء .)

[2] ـ عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 53 .

هذا الجانب نهائيًا، و ربما لو اهتم به قليلاً لاستطاع خلق عالم روائي متكامل، و هذا ما حال بالنص دون بلوغه مبلغ الرواية مما يرجح تصنيفه ضمن الرواية القصيرة أو "الميني رواية".

يقوم النص على نقض القواعد السردية الشائعة في فن السرد (القصة القصيرة و الرواية) حيث ينظم سلسلة حكايات يتولد بعضها عن بعض، و تتكاثر الأحداث على نحو مثير للإعجاب فيختار منها ما يريد، تاركًا معظم الأحداث الجزئية عالقة في نسيج السرد، كإشباعه لرغباته الآنية التي تحضر حينًا في ممارساته الوهمية للجنس الذي يتغلغل في كيانه و الذي يحققه البطل في بطرائق متباينة، فتارة تأتيه من خلال صوت الهاتف الذي يكشف عن امرأة مجهولة يستدعيها المثقف بين الفينة و الأخرى، في حالات الوحدة و الألم[1].

و في أحايين أخرى ينشد هذه الممارسة الوهمية من خلال الأشياء المادية المستعملة يوميًا كالشموع، و الخبز واللبن في قوله "تذكرت في هذه الآونة الشموع، أشعلتها جميعًا.. فتراقصت جذلانة، شعرت نحوها بود كأنها عرائس أثيرية تعاشرني و تقاسمني وحدتي بحب و عطاء..عدت إلى الخبز و اللبن، فتهالكت عليهما بلذة و استساغة غير محدودتين.. تصورت نفسي أمارس الجنس مع كل لقمة أبلعها، و مع كل قطرة أجرعها.."[2] .

و كثيرة هي الصور التي تأتي على هذه الشاكلة لتغذي الرغبات الآنية للمثقف، لكنها لا تمثل في حقيقتها إلا بعض اللحظات التي تستوقف الشخصية ليغادرها ذلك السيل الجارف من الأفكار الوجودية التي تنشد الحقيقة، فتتناثر هذه الصور هنا و هناك و تخلق بطريقة تلقائية لكن ما يلبث السارد أن يغادرها هي الأخرى، ملاحقا بإصرار كبير و محاور معينة من الوقائع للكشف عن فلسفة للحياة و قناعاته الخاصة حول الوجود و تثبث الحقيقة الخالدة التي ينشدها البطل.

تظهر ملامح التجريب في هذا النص من خلال الممارسة اللغوية الجديدة ، حيث استطاع الكاتب (عرعار محمد العالي) أن يقدمها بصورة جديدة تستشف من التدفق اللغوي و الزخم المعتبر من التنوعات اللغوية التي يمكن إدراكها من خلال التمعن في أجزاء النص، حيث تحضر اللغة في شكل تداعيات لغوية و متتاليات سردية لا تكاد تنتهي، و الشيء المثير للاهتمام في طبيعة هذه اللغة أن الكاتب يحاول إفراغها من أبعدها النمطية الدلالية المعروفة و إعطائها أبعادًا جديدة، و من ثم تصبح لغة متحررة من أي مدلول مسبق.

[1] - عرعار محمد العالي : البحث عن الوجه الآ خر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1980 ، ص 11، 12 .
[2] - نفسه ، ص 35 ، 36 .

و يمكن عرض إحدى هذه الصور التي تأخذ فيها اللغة هذه الهيئة و هي كثيرة في خطاب (عرعار) "... أشارت بيدها البيضاء المتوردة :

ــ إتبعني، لا تخش .

هكذا فهمت،لكن خوفًا ساكنًا أوقفني.

أحببت المكوث راقدا في فراشي المريح و تحت أغطيتي الناعمة .. إنني جد مرتاح في هذا الوضع.

أعادت فأشارت بيدها البيضاء المتوردة :

ــ قم .. تشجع .

فهمت أنها تحثني على الخروج . تذكرت ، أنه من زمن قديم ، أشير علي بالخروج . في ذلك اليوم، لم أدرك حقيقة الإشارة، فقمت بتقليد من سبقوني و سلفوني. احتججت بالبكاء و العويل، بعد أن فقدت عالمي الأثير، و اصطدمت بالعراء و الوحدة.. لكن أحدا لم يسمعني أو ينقدني.في ذلك اليوم، البعيد جدا، أحسست بنفسي ممسوخا، و قد تحولت إلى مضغة صغيرة ، نامية ، تتكتل و تتشكل وفق قانون جديد . وجدت كل شيء غريبا عني في أول الأمر، لكن كل شيء تحول بعد ذلك مناسبا إلي و مطابقا.

لكن، ما تيقنت منه هو أني راحل يوما، و عائد إلى ما كنت تماما.. لهذا كانت الإشارة التي رأيتها غامضة .. سألت :

ــ إلى أين؟...

ــ ليس بعيدا ، إذا أردت.

بعثت في إشارة يدها الحازمة الثقة .. كما داعبت خيالي ملامح من مشاهد أثيرة إلى النفس، تعود إلى ما يشبه الذكريات المطوية و المردومة في أعماقي السحيقة . وجدت الجولة مغرية و مؤنسة ، كأني أمسك أشباح الذكريات ، فتتحول حية ... "[1].

الواضح أنه يصعب استيعاب هذه الفقرة الطويلة نوعا ما إذا تم بترها عن الخطاب ككل، لأن اللفظ لم يعد في هذا النص يكتفي بمدلوله القريب كما لم يعد يستقل بدلالته الخاصة، فدلالة هذه الفقرة لا تتأتى إلا من خلال علاقتها بالأجزاء السابقة و اللاحقة في النص ،فهده الصورة ما هي إلا حالة من تلك الحالات النفسية الآنية التي تنتاب البطل و هو ينشد الحقيقة العظمى و الخالدة ،

[1] - نفسه ، ص 40 – 42 .

حيث تنهار أسطورة (المؤلف) الراوي الإله العارف بكل شيء و المتحكم في مصائر الأبطال و الأحداث ، و حتى توجيه طريقة استيعاب القارئ و وعيه مما يتطلب << إعادة الاعتبار لوظيفة "التلقي الروائي " باعتباره منتجًا ضمن الإستراتيجية النصية للرواية و ليس مجرد مستهلك سلبي>>[1].

فاللغة في هذا النمط من الكتابة التي تستهدف خرق العلاقة المألوفة بين الأدب و الواقع << تنتقل من مستوى المؤسسة المقدسة ــ اللغة الرسمية ــ الأداة أو الذريعة ، إلى مستوى اللغة ــ الموضوع . إنها المكان الحاضن للتشخيص الأدبي . نسيج الصور و مرصد المفارقات و الانشطارات الآهلة بالأحلام و الهذيان و الرموز ...>>[2]

و يعلن النص التمرد على الطرق السردية المعتادة في تناول الأحداث من خلال تخليه عن التمهيد المعتاد في النصوص الواقعية (الافتتاحية)، حيث يلج القارئ مباشرة في عوالم السرد و أحلام اليقظة ، دون أن يعمد الكاتب على عهد ما عرفت هذه النصوص إلى تزويد القارئ بإطار وصفي زمكاني محدد و هذا ملمح من ملامح الخطاب السردي الجديد .

و انسجاما مع الفضاء السردي المقيد و المنحصر في الذات الساردة و عوالمها الخاصة، تنحصر الرؤية القصصية التي تتحول من الرؤية البانورامية (العامة) إلى الرؤية الجزئية القريبة المنحصرة في ذات السارد الذي يمثل الشخصية نفسها ، و الذي يتولى عرض الشريط السردي باستعمال ضمير المتكلم الذي يعطيه فرصة أكبر على وصف دواخله النفسية و عوامله الذاتية ، و بناءًا على الغاية التي يسعى المثقف إلى تحقيقها يأتي الوصف في هذا النص على غير صفته في النصوص السابقة، فهو ليس وصفًا إخباريًا بحتًا بل وصف إيحائي نفسي يغلب عليه كثيراً الطابع الشعري.

ومن الملامح المائزة في الخطاب أيضًا هي ترك النهاية مفتوحة دون الوصول إلى نتائج وحلول كما حقق ذلك الخطاب التقليدي في النصوص السابقة الذي يأتي بحلول الإشكاليات المطروحة، فليس بإمكانية القاص حل هذه المشاكل بالتالي يعمد إلى طرح التشخيص لحياته وتجارته ويبقى هذا الطرح مفتوحاً يلتمس الجواب الثاني الذي لا يصل إليه البطل المثقف،فالنص ينتهي لكنه لا يقرر نهاية للبحث والاكتشاف.

[1] - محمد أمنصور : المرجع السابق ، ص 67 .
[2] - نفسه ،ص 67 .

يقدم البطل حياته في صورة سردية مكثفة وغنية بالصور المتوالدة من بعضها البعض تتلاشى فيها الملامح الواصفة للشخصية التي تحضر في نمطية الشخصية التقليدية لتأخذ معالم جديدة تشمل جل العناصر المكونة للبناء السردي.

بما في ذلك المكان حيث تشمل "الغرفة" المكان الأكثر حضورًا في النص فهو الفضاء الذي غالبًا ما يختاره المثقف ليحيا فيه بأفكاره ووجدانه وطموحاته، يدلف بنا النص إلى فضاء مغاير للأفضلية السابقة التي رأينا ها مع النصوص التي كان المحور الاجتماعي هو ركيزتها الأساسية، فمع شخصية المثقف تنتقل من الفضاء الخارجي الرحيب ذي الملامح البائسة والمهمشة إلى الفضاء الداخلي المقيد، حيث نلاحظ في نص (عرعار) تقلص المكان الطبوغرافي القصصي الذي يتمركز أساسا في "الغرفة" وهي أضيق مكان يتحرك فيه المثقف، وإذا تأملنا المكان الجغرافي للبيت الذي يقع في عمارة مهجورة حديثة البناء<< كان المسكن يحتاج لأشغال عدة، فهو غير مزود بالكهرباء،... وغير مأمون... خاصة وأن جناح العمارة شاغر لا يقطنه أحد...>>[1] وجدناه مكانًا مظلما لا يعرف النور إليه سبيلا إلا من خلال الشموع التي تأنس بوجودها الشخصية، إن هذه العزلة التي تميز المكان إنما نعكس حقيقتها العزلة النفسية التي يعانيها المثقف لأسباب اختارها هو بنفسه على حد تعبيره، وفي البيت المكون من <<حجرتين ومطبخ وحمام وشرفة صغيرة ، أسكن سورة نفسي وأبعد عني النظرة التشاؤمية التي صاجتني مدة معينة، فأصبحت منزاحًا هادئًا>>[2] ، ففي البيت يجد المثقف راحته ويستطيع أن يجسد التعرية النفسية لشخصيته الجموحة التي تبحث عن الحقيقة.

كما أن عرض محتويات العزلة يعكس هو الآخر بعض الملامح العامة المشكلة لشخصية البطل<<ثم تتابع في ذهني الموجودات الموضوعة في الخزانة الحائطية واحدة واحدة... فتتلون أمامي بأهمية كبيرة... تبرز مجموعة الكتب المصطفة على الرفوف، فتلمح في ذهني عناوينها وأسماء مؤلفيها... ثم أتذكر أيام شرائها واقتنائها، والظروف المصابة لذلك... فآخذ وقتًا لا بأس به، وأنا أستعيد مضامينها وأتعمق معانيها...>>[3].

إن أهم ما في هذه القطعة المعروضة هو مدى تشبث البطل بكتبه فهي أكثر ما يخطر على باله حين يكون في عمله، كما تنم ثقافته ووعيه وتشبثه بالمعرفة. وقد احتل السرير جزءًا كبيرًا من

---

[1] ـ البحث عن الوجه الآخر ، ص 9 .

[2] ـ نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] ـ نفسه ، ص 9 .

نص (عرعار مجد العالي) في الجزء الأول والثاني بشكل مكثف وكذا في بقية أجزاء النص بشكل ضئيل، يستعمل (عرعار) السرير لوظيفتين أساسيتين : وظيفة بارزة في الكتابات القصصية العربية وهي ممارسة الجنس، بصورة خيالية وهمية تتبني على مجموعة من التداعيات التي تأخذ شكل أحلام اليقظة، أما الوظيفة الثانية للسرير فهي الحماية حيث يتحول السرير من مجرد مكان للنوم والراحة إلى متقى يتقى به بطل هذه القصة الطويلة من شرور مختلفة تتبع من ذاته وتصب فيها.

إن الأمكنة في هذا النص ذات دلالات وظيفية، فهي لا تكتفي بكونها أماكن تشغلها الشخصية ولكنها تتعداها إلى المساهمة في بناء الأحداث والشخصيات القصصية، فالمكان هنا أصبح ذا فعالية وحضور إيجابي يساهم في وضع الحدث فهو كما يقول غالب هلس<<كأية شخصية أخرى، يجب أن يكون عاملاً، وفعالاً، ونباءًا في الرواية... وإلا أصبح كتلة شحميه، لا تضيف للرواية إلا الترهل ومن هنا كان المكان يلعب في بعض الروايات الرشيقة دور البطولة وليس عنصر بطالة>>[1]

ومن خلال هذه الغرفة (المكان المغلق) يُطل المثقف على بعض الأماكن المفتوحة كالسماء التي تمثل غالبًا المهرب الذي يفضله الكاتب من همومه الدائمة وتساؤلاته اللامتناهية، وهذه السماء التي تمثل المهرب غالبًا ما تتوالد منها صورة المرآة المغرية التي تمثل أحدى مصادر الإشباع الفكري للبطل.

كما يكسر البطل الجو الخانق الذي يعانيه في المكان المغلق سواء في البيت أوفي العمل من خلال استحضار أمكنة غائبة ولكنها حاضرة بإصرار في ذهن الشخصية وهنا تبرز فاعلية الذاكرة والمخيلة في استحضار وتذكر بعض تفاصيل حياة البطلة الماضية التي تمثل هي الأخرى مهربًا من الواقع المقيد بالحيرة و الاستفهام و جاء هذا الاستذكار في الجزء الثاني " العودة إلى تذكر درب العمر أمر كثير التردد علي ... هذا التذكر المصبوغ بمسحة عاطفية ، يجرح شعوري بعمق، فتترقرق عيناي بالدموع بعد هزات خفيفة في الصدر، ثم تتقبض فتصبح محرقة.. الشعور بالطمأنينة الذي أحس له وأنا بين أهلي، لا أشعر به في أي مكان آخر...>>[2]وهو استذكار طويل نوعًا ما بشكل مساحة سردية استعادية انتقالية تستحضر بعض العلاقات البارزة في حياة البطل دون عيرها، إلا أن هذا الاسترجاع لم يساهم في تنامي الأحداث بقدر ما تشكل مهربًا من الواقع.

---

[1] ـ شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ط1 ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، عمان ، 1994 ،ص 275 .

[2] ـ البحث عن الوجه الآخر ، ص 19 .

إلى جانب انحباس الشخصية البطلة في مكان محدد (الغرفة غالبًا) ينحبس الزمن القصصي أيضا في مجال محدد لا يتجاوز حدود البيت ، فالزمن السائد في النص هو زمن نفسي يأخذ إيقاعه من إيقاع النفس ، و من ثم جاء الزمن متداخلاً غير منتظم يبرز من خلال التداعيات المتكررة فيحضر الماضي و كذا الحاضر و حتى المستقبل ولكن بطريقة تخلخل المسار الطبيعي للزمن لأن هذا الزمن <<ضروري في تصميم شخصيات العمل الأدبي و تصميم هيكلها و تشكيل مادتها و أحداثها >>[1] ، و انحباس الزمن داخل المكان المغلق ساهم في قصر النفس القصصي مما جعل النص يولد على هذه الشاكلة متجاوزًا طبيعة القصة القصيرة ، عاجزًا عن اللحاق بمستوى الرواية.

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 10 .

(ناموسة) لشريف شناتلية

يعد هذا العمل الأدبي من بين الأعمال الأدبية التي شكلت نموذجًا سرديًا بارزًا في مسار السرد الجزائري في فترة السبعينيات و الثمانينيات ، فبعد أن كان الهاجس الوطني هو المفعل لهذه النصوص ، التي وجد أصحابها أنفسهم في أمس الحاجة لتفريغ المكبوتات التي شحنتها الذاكرة التاريخية ، أصبح الهاجس الاجتماعي هو المفعل الجديد لها .

لكن الميزة الأساسية و المشتركة لجميع النصوص المختارة سواء ارتبطت بالهاجس الاجتماعي أو الوطني أو بهما معا ، أنها تمتح موضوعاتها من الواقع ، بمعنى آخر هي مقاربة للمرجع (الواقع) ، و إذا كانت هذه النصوص تشترك في المادة الخام فإن خصوصية كل نوع تكمن في نوعية هذه المقاربة ؛ أي كيفية مقاربة المرجع و إنتاجه لدلالته .

أما تحديد النوع في نص "ناموسة" فيستدعي قدرًا من الدقة و التريث، فالنص يتكون من ثمانين (80) صفحة، و قد حمل عنوان قصة ، لكن الواضح أن عدد صفحاته لا تتناسب مع مصطلح القصة من حيث طوله . فيبدو أن التجاوز على مستوى الحجم قد حقق تجاوزًا آخر على المستوى الداخلي للنص. مما يبعد النص عن نوع القصة و التطلع إلى نوع آخر مجاور لجنس القصة.

"فناموسة" لا يمكن أن تبلغ مبلغ الرواية لأنها تفتقد للتنوع الأسلوبي و كذلك للتعدد الصوتي ، اللذين يعدان من أبرز مقومات الرواية ،و إن استطاعت أن تحقق قدرًا من التعدد ، فإنه جاء بصورة محدودة تجعل صوت (أمبارك) الشخصية المحورية يطغى على جميع الأصوات أو بالأحرى صوت السارد، فالخطاب الروائي "لا يمثل نوعا أدبيا خالصا بل هو خطاب هجين يجمع في إهابه كل الخطابات الأدبية و غير الأدبية"[1].

هذا ما لم يستطع خطاب (شناتلية) تحقيقه و إن كان قد استحضر بعض الأفعال الكلامية التي تبرز مستوى بعض الشخصيات (كخداع المؤمنين)[2]، الذي يأخذ طابع الحكواتي في الخطاب القديم ، و من الواضح أيضا أنه لا يمكن عدَ "ناموسة" قصة قصيرة لأن هذه الأخيرة "ذات خطاب واحد مستقل عن سائر الخطابات الأخرى"[3].

[1] - عبد الرحيم الكردي : البنية السردية للقصة القصيرة ، ص 106 .
[2] - شريف شناتلية : ناموسة ، مطبعة البعث ، قسنطينة – الجزائر ، 1981 ، ص 29 – 31 .
[3] - عبد الرحيم الكردي : المرجع نفسه ، ص 106 .

سواء كانت هذه الخطابات الأدبية من أشعار و قصائد و مقاطع كوميدية أو خارج أدبية من دراسات عن السلوكيات و نصوص بلاغية و علمية و دينية ..[1]، و لمل كان بناء "ناموسة" لا بالخطاب الواحد و لا بالمتعدد المتشعب و إنما وقع بين هذا و ذاك،فيستحسن وضعها ضمن نوع "النوفيلا " أو القصة الطويلة.

لهذا النص قدرة مميزة على تكريس مبدأ التشخيص

للمرجع الواقعي، فالسارد يركز على نقل العديد من الجزئيات التي يتميز بها كل من الريف و المدينة، بشكل يجعل الواقع الخارجي يظهر بصورة أكثر وضوحا و من الأمثلة التي تبرز سمة التفصيل، وصف شوارع المدينة و بالضبط وصف مختلف أجزاء السوق في قول الكاتب " الأماكن مقسمة إلى أقسام عديدة، قسم كبير تباع فيه الخضر، قسم تباع فيه التوابل... أما خداع المؤمنين كما يسميه بعض الشباب فقد حجز قسما له في الوسط..."[2]، و قد امتد هذا الوصف ليشمل أربع صفحات، فإلى جانب وصف الأماكن اهتم السارد أيضا بنقل كلام الشخصيات المختلفة في السوق بلغة استطاعت أن تشخص مستوى هذه الشخصيات، فالكاتب شخَص هم مجتمعه الذي يحمله و ثقل كاهله بطريقة فنية بسيطة تهدف إلى إيصال الفكرة في أنجع صورة.

إلا أن الغلو في التشبث بمبدأ التشخيص ، طبع أجزاء من لغة الكاتب بقدر من البساطة و الدنو من جفاء اللغة النثرية ــ أقول بعض المواطن و ليس كلها ــ إلا أن هذا لا يعني التفريط المطلق في العناية بالجانب الجمالي للغة ، إذ في الكثير من الأحيان تأخذ قدرًا من الجمال الذي يقارب لغة الشعر .

إن منطق الكاتب في التعبير عن تناقضات الواقع و طبيعة وعيه للفن القصصي الذي يرتبط ارتباطا وثيقًا بفاعلة التشخيص ، جعل الراوي يصطنع في هذه القصة الطويلة الطريقة التقليدية البسيطة ــ وهي الطريقة التي اعتمدتها أغلب النصوص المختارة ــ في عرض الحدث حيث يستعمل ضمير الغائب للحديث عن جميع الشخصيات التي تظهر على خشبة الأحداث ، و هي طريقة تمكن الراوي بالفعل من تقديم أكبر قدر من المعلومات المرتبطة بالشخصيات ، كصفاتها وطريقة تفكيرها ، و وعيها للحياة ، و استطاع من خلالها أيضا أن يثير قضية الهجرة من الريف إلى المدينة بسبب الدوافع الاقتصادية، كما مكنته أيضًا من الغوص في أعماق الشخصيات، و نقل ما يجوب في بواطنها، إلا أن هده الطريقة المصطنعة في سرد الأحداث تضعف من حرية

[1] ـ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2] ـ ناموسة ، ص 29 – 32 .

الشخصيات و تجعل القارئ يتقبل كل شيء في النص من خلال وعي الكاتب، كما أن هذا الأخير من خلال استعماله لهذه الطريقة التي تعتمد السرد و العرض الموجه تمكن من القفز على بعض المفاهيم الغامضة في النص ، مما ولد بعض الثغرات التي تحتاج في حقيقة الأمر إلى نوع من التعليل، من ذلك عدم قدرة (أمبارك) على رفض قرار زوجته بالرحيل مع أنه الرجل الريفي ذو المواقف الحاسمة و الكلمة الأولى و الأخيرة " ازدادت دهشته واشتدت حيرته و راح يقول كالمجنون الذي لا يخيف ...مشغولتان ؟ لماذا ... بماذا ؟..

ــ آه كفى من هذه الأسئلة ، كفى ،، هل نسيت الرحيل ؟.."[1] جعل الكاتب (أمبارك) بطريقة غير مبررة في هذه اللحظة يتخذ موقفًا سلبيًا ليتمكن الراوي من خلال هذا الموقف السير بالسرد في المسار المرغوب فيه ، على الرغم من أن الموقف بحاجة إلى تبرير منطقي يتماشى مع طبيعة شخصية (أمبارك) التي تملك دواعي الهزيمة السلبية ، و الهنات التي انتابت النص من هذا النوع عديدة، و منها تحول (ظريفة) بين عشية وضحاها إلى عاهرة محترفة ، و عجز(الخامسة) المرأة التي بدت في بداية النص لها حضور قوي و سلطة على ابنتها من ردعها و صونها من الفساد الذي وقعت فيه " إن أمها أصبحت تخشاها ، و تخاف أن تسألها أين كنت ، و لماذا تأخرت؟..."[2].

و رغم هذه الهنات التي وقع فيها الكاتب إلا أنه استطاع أن يقيم بناء السرد على علاقة وطيدة بين الإنسان و المكان ، هذه العلاقة التي تظل تتخفى خلف بروز الشخصيات البشرية في النص ، إلا أن التمعن في صيرورة الأحداث يكشف أن للمكان في هذه الصيرورة دورًا فعالاً و رئيسًا ، حيث يمكن أن يعد الشخصية البطلة في النص إلى جانب الشخصيات الأخرى ، فهو المفعل لجميع المفارقات السردية القائمة في النص.

ففقدان (أمبارك) لهويته و لشخصيته الفذة جاء جراء فقدانه للمكان الحميمي (الأمومي) الريف ، فالمكان يمثل هوية الإنسان كما جاء في قول السارد " قرب شجرة السرو الشامخة التي ألفها و أحبها حبا عظيما ، إنها جزء منه بل كل شيء في هذه الطبيعة التي توحي بالعظمة و الإجلال هو جزء من حب الأرض يسري مع الدم في جسمه "[3].

[1] - ناموسة ، ص 19 .
[2] - نفسه ، 63 .
[3] - ناموسة ، ص7 .

فافتتاح النص بهذه الصورة المعبرة عن علاقة (أمبارك) بالمكان خير دليل على أن المكان من حيث تأثيره في الإنسان هو الموضوع المطروح في النص.

في حين تبرز المدينة بالنسبة لمبارك في صورة المكان المعادي الذي يشبه المجتمع الأبوي الذي يسلب الإنسان هويته جراء السلطة والتحكم في مصيره ، وتظهر هذه السلطة القمعية لحرية الإنسان في المبادئ الجديدة المنتشرة في المدينة ، والتي على أساسها تتكون الملامح العامة لشخصية الإنسان الجديد ، و بالتالي تتكون ملامح المكان ، وحضور المدينة في النص في هذه الفترة جاء تزامنا مع البدايات الأولى لظهور الرواية القصيرة العربية، والرواية عموما، هذه الأخيرة التي طهرت مع ظهور الطبقة الوسطى، وتشابك العلاقات بين جماعات هذه الطبقة في أماكن متباينة منها المدينة والريف[1]،فقد احتل هذا المكان مساحة واسعة في ذاكرة بطل ناموسة (أمبارك) وربما في ذاكرة السارد والذي يطل من خلال (أمبارك).

ويظهر الارتباط الوثيق أيضا للمكان بمصير الشخصيات، (فظريفة) تكتسب صفاتها في علاقتها بالمكان، فتحمل شخصيتين مختلفتين باختلاف المكان، ففي الريف تمثل ظريفة شخصية الفتاة الساذجة البريئة الطاهرة في حين يستطيع المكان المعادي (المدينة) خلق شخصية جديدة، تتغذى بمبادئ الفساد، تنهض على رُئَات الشخصية الساذجة (ظريفة).

يقول (غاستون باشلار) في فلسفة للمكان الحميمي أن <<حياة البالغين تفتقد مزايا جوهرية، وروابطها الأنثرو- كونية ضعفت إلى حد أننا توقفنا عن الإحساس بالارتباط الأول بكون البيت>>[2]، رغم البالغين بالفعل حسب باشلار تضعف لديهم هذه الرابطة الحميمة بالمكان الأول"البيت" إلا أن هذا الكلام لا يصدق على (أمبارك) الذي رغم بلوغه ظل الكوخ و الريف هما أجمل الأماكن ، التي يسترد فيها ثقته بنفسه و بالحياة ، في ذلك الكوخ يجد (أمبارك) الراحة المفقودة في أفخم المدن و أكبرها "فرنسا" ،ففرنسا تظل المكان الثاني المعادي ــ بعد المدينة ــ الذي سلب (أمبارك) و شعبه في يوم من الأيام الحرية ، رغم الأفكار التي حاولت (الخامسة) إقناعه بها من خلال تركيزها على جانب حساس بالنسبة له و هو الحاجة إلى العمل ، ظلت تمده بحجج مختلقة ، و ظلت مركزة على هذا الجانب حتى استطاعت أن ترفع قيم العمل عند (أمبارك) على قيم الوطن و احتقاره للعدو ، فتحقق بذلك مبتغى (الخامسة) و انهزم (أمبارك) أمام امتحان الحياة .

[1] - شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ص 29 .
[2] - غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص 36 .

إن تأثير المكان في شخصيات القصة ، أقوى من تأثير الزمن ، فالمكان كما رأينا هو الذي حدد مصير (أمبارك) و (الخامسة) و (ظريفة) ، و حدد أيضا مصير الشخصيات الثانوية الأخرى التي ظلت متمسكة بالمكان الأم (الريف) ، ذلك أن "فاعلية المكان في وجدان الإنسان لأعمق و أسرع فاعلية الزمن ،..."[1].

عموما يمكن القول أن إثارة الكاتب لتناقضات الواقع نالت مساحة معتبرة برزت من خلالها موهبة الكاتب ، و قدرته على استيعاب مختلف عناصر البناء السردي ، و إن حصل ذلك بصورة متواضعة ، ذلك أن البناء السردي للنص لم يستطع أن يعكس بعمق الواقع الجديد مما جعله ذا رؤية سطحية للأمور ، تشخص دون أن تعلل مبررات الواقع الجديد . و هذا ما حال دونها و دون البناء الروائي المنسجم و العميق ذي الأبعاد المتعددة و المتكاملة.

فهذه القصة كما يدعي صاحبها قريبة في امتدادها و طولها و طموحها نحو السرد المطول ، بما يجاوز حدود القصة ذات الحجم المتوسط و المضمون الموازي للحجم ، إلا أنها لا تصل إلى مصاف الرواية الناضجة فنيًا .

---

[1] - نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة ، ص 567 .

(تماسيح المدن المنسية) لخليفة قرطي:

تماسيح المدن المنسية لخليفة قرطي من الأعمال الأدبية المحكمة النسيج ، تنتمي إلى الكتابة الجديدة التي ترفض الطمأنينة و الاستقرار عند أساليب السرد التقليدية ، بما يحمله من سمات تخلخل نمط السرد التقليدي على أكثر من مستوى .

حيث عمد الكاتب في نصه إلى المضمون الواقعي للشخصية بطريقة جديدة ، تتخدر من المنظور الاستيعادي للذاكرة إطارا تنتظم فيه الوحدات السردية ، لكن الجدة في هذا النص لا تقتصر على المنظور الاستعادي فحسب لأن هذه التقنية لامسنا حضورها بطرائق مختلفة في بعض النصوص السابقة ،و لكن الجديد هو التشويش الحاصل عبر مستويات السرد المتعددة أو ما يعرف "بتعدد الأصوات أو البوليفونية ".[1]

فأما مسألة تحديد النوع بدقة في عمل مركب مثل (تماسيح المدن المنسية) فلا يبدو أمرا سهلا ، فهل العمل هو رواية كما ثبت على غلاف النص أم هو من النوع المتوسط (النوفيلا) ؟ أما احتمال انتمائه إلى القصة فيمكن دحضه بسهولة لما يتضمنه من تعدد الأحداث و الشخصيات و كذا احتوائه لأبعاد تجريبية عديدة ، هذه الأبعاد تسير به نحو حدود (النوفيلا) ، كما تقترب به من حدود الرواية .

يبلغ حجم (تماسيح المدن المنسية) اثنين و خمسين صفحة ، و قد كان يمكن عد هذا النص رواية لولا افتقاره لبعض الجوانب الفنية التي حالت دون قدرته على استحضار مجتمع قصصي متكامل ، فقد استطاع (قرطي) من خلال استحداث تقنية "تعدد الأصوات" أن يخلق نوعا من التعدد في الأحداث و الشخصيات ، إلا أن اعتماده المنظور الاستيعادي الذي يعتمد على التقنية التلخيصية دفع به إلى إغفال العديد من التفاصيل التي تحيط بالأحداث الرئيسية أثناء الثورة وبعد الاستقلال ، التي لازمت وقوع الزلزال و المرتبطة خصوصًا بشخصية (قويدر) و (سليمان بوناب) ــ كما سنرى ــ كما حال أيضا دون متابعة خيوط سردية متعددة لمختلف الشخصيات الأخرى،و هذا ما جعل العمل ينحصر دون بلوغه مستوى الرواية .

عمد الكاتب إلى تجزئة النص و تقطيعه إلى عشرة أجزاء مرقمة و متفاوتة الحجم من جزء إلى آخر حسب حضور الشخصية و تأثيرها في مسار السَرد ، و تحدد هذه الأجزاء وظيفة جديدة للسارد فينتقل من كلية المعرفة و السلطة الكاملة إلى الاختفاء التام و تسليم مهام السرد ،إلى

[1] - سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 135 .

شخصيات القصة ، ليعدد بذلك الرواة داخل النص و يختفي الصوت الواحد الذي عهدناه في النصوص السابقة ،فتبرز عدة أصوات سردية تقدم الأحداث باعتماد التناوب و الحوار فتأتي بعض الأجزاء بصوت سارد واحد و قد يشترك ساردان أو أكثر في جزء واحد من خلال الحوار .

ذلك أن هذه المستويات لا تقدم مستقلة بذاتها ، إذ ينشأ حوار يعكس التفاعل القائم بينها وعلاقاتها ببعضها البعض من جهة، وعلاقتها بنمو الحبكة وتطور النسيج السردي من جهة أخرى، تأتي هذه المستويات باستعمال ضمير المتكلم، فتارة يكون هذا الضمير صوت (قويدر) الذي يعد الشخصية الرابطة بين جميع الشخصيات الأخرى في النص، وتارة نكون إزاء ضمير المتكلم على لسان (سليمان بونان) وتارة على لسان (حورية)، وحضور هذه الأصوات السردية الثلاثة يتفاوت من صوت إلى آخر ويحظي صوت (قويدر) بحضور أكبر من الصوتين الآخرين، حيث يمكن اعتبار السارد الرئيسي إذا كان بالإمكان تقسيم الرواة إلى راو رئيس ورواة ثانويين.

وما يثبت هذا الكلام أن حوار هذه الأصوات الثانوية يأتي موجهًا غالبًا إلى (قويدر) ضف إلى ذلك أن السرد ينطلق على لسانه وينتهي على لسانه أيضًا، كما أن هذا الأخير يعطينا صورة عامة عن الظرف الذي يحتضن السرد، وهو الذي يحدد البداية كما يحدد النهاية، كما أن (قويدر) هو الذاكرة التي نتصف من خلالها مختلف محطات هذه الرواية القصيرة (النوفيلا)، والتي تنطلق أحداثها برجوع (قويدر) إلى مدينته في الشمال بعد مرور سبع سنوات عن غيابه عنها، هذه العودة هي التي أخرجت الحقائق لتطفو على السطح ولولاها لما عوقب (سليمان بوناب) وكما أكتشف حقيقته، (فتماسيح المدن المنسية) كما تبدو من خلال العنوان قصة تنهض على محاولة مقاومة النسيان الذي بدأ يلف ذاكرة كل الشخصيات في النص بدءًا بذاكرة (قويدر) التي عانت من النسيان لمدة سبع سنوات وكذلك النسيان الذي كان ينشده (سليمان بوناب) حتى لا يظل ضميرًا يثقل كاهله <<كل ما تبقى من ماض أعمل دائمًا على سحقه>>[1]. النسيان الذي لف أيضًا حياة "حورية" وحقها الضائع بعد أن تزوجت (بسليمان بوناب) رغم اغتصابه لها، والذي طال كل الأحداث التي أثارها النص من خيانة للوطن وغير ذلك.

تنطلق أحداث القصة بعد رجوع (قويدر) إلى مدينته في الشمال بعد سبع سنوات من وقوع الزلزال هناك وجد كل الأمور قد تغيرت، فشكل المدينة تغير بعد الزلزال الذي اختفى فيه (قويدر) ونقل إلى أحد المستشفيات هناك فقد ذاكرته لمدة سبع سنوات، وبعد هذه الفترة من النسيان

[1] - خليفة قرطي : تماسيح المدن المنسية ، ط1 ، منشورات رابطة إبداع الثقافة ، الجزائر ، 1992 ، ص 26 .

يستعيد(قويدر) ذاكرته ويرجع إلى أهله ومدينته هناك يلتقي (بسليمان بوناب) صديق الجهاد والنضال أثناء الثورة، ويجد (قويدر) صديقه قد تحول إلى شخص آخر تغيرت موازين الحيات في عينيه وأصبح طاغية متجبرًا يكبر على دماء الآخرين و آلامهم ، كما وصفه (قويدر) في حوار داخلي "كان ذلك قبل أن ينتفخ بطنك بلحوم الآخرين ، أولئك الذين لم تذكرهم إلا أمواتًا أو منسيين في صدور أمثالك الذين لا يلتفتون إلى المرايا أو إلى خلف..."[1].

وتعد (حورية) ابنة (قويدر) إحدى الشخصيات التي طالها ظلم (سليمان بوناب)، حيث اغتصبها هذا الأخير وهي بعمر ابنته (22سنة) التي كانت تنظر إليه كاب لها وتناديه (عمي سليمان)، تزوج (سليمان) من (حورية) خيفة العار والفضيحة، رجع (قويدر) ليُصدْم بهذه الحقيقة المرة، كان (قويدر) قد التقى في المستشفى الذي مكث به بأحد المرضى الذي ينعته (قويدر) (بالرجل الوقود) هو أحد سكان الجنوب ، هذا الأخير عانى هو الأخير من ظلم (سليمان بوناب) حين نقل (بوناب) إلى الجنوب في الثورة بعد أن وقع في أيدي الاستعمار الفرنسي ، فقد انتهك عرض أخت (الرجل الوقود) أمام مرأى عينه ، فبحث عنه هذا الأخير لينتقم لأخته فوجده قد انتقل إلى الشمال بعد الاستقلال ، و أصبح ذا مكانة مرموقة في دار الولاية في مدينته ، هناك حيث لا يعرف أحد شيئًا عن ماضيه الملوث ، و بقي في الشمال يُنْظر إليه على أنه المجاهد الذي ضحى بالكثير من أجل أن ينعم أبناء بلده بالاستقلال ، صدم (قويدر) حين كان (الرجل الوقود) يسرد بدوره لهذا الشخص قصصًا أخرى عن (بوناب) الرجل المناضل الشريف الذي قتلت زوجته (فاطمة) على مرآى من عينيه لكنه لم يعترف بالوثائق التي كان الاستعمار يبحث عنها فداءًا لوطنه، كانت هذه هي القصة التي أخبر بها (بوناب) (قويدر) عند رجوعه إلى الشمال بعد الاستقلال، يقول(قويدر) "ولكنني حدثته عن شخص آخر كنت أعتز به (سليمان بوناب) الذي كنت أقاسمه الأنفاس، ذالك الشخص الذي حزنا عليه جميعًا حين تصورنا أن مصيره آيل إلى الموت بكيفية ما في مكان ما"[2].

بعد أن استعاد (قويدر) ذاكرته عاد ليواجه (سليمان بوناب) أو ليحاكمه، قصده إلى مكتبه هناك كان اللقاء و كانت الصدمة، (فسليمان بوناب) لم يرغب في هده الزيارة ولم يكن ينتظر عودة

---

1 - نفسه ، ص 11 .
2 - تماسيح المدن المنسية ، ص 46 .

(قويدر) لظنه أنه صار من الأموات."لقد أغرقني الصمت سبعة أعوام. حتى لك فيها أن تعتقد أنني أغرقت حقًا كنت مقتنعًا معك أن الأرض ابتلعتني معماابتلعت من الناس... ".[1]

استقبلته استقبالا على غير حماسه القديم،و بها اللقاء بدأ الحواريين (قويدر) و (سليمان) وبدأت الذاكرة تبعث رفاتها من جديد،فقد كان الحورًا الظاهري بين الشخصيات مقتضبًا مختصرا في بعض الجمل لا تكاد كل جملة تتجاوز السطر وكانت هذه المجل يفصل بينها فقرات طويلة عبارة عن حوارات داخلية تستذكر الماضي <<...سنموت مرتاحين الآن، سينعمون بدفء الشمس الذي حرمنا منه نحن.

ــ لقد بحثنا عنك طويلاً لم نعثر لك على أثر.

ــ لم نترك مكانًا إلا فتشنا فيه...>>[2].

كان هذا صوت (سليمان بوناب) الذي يحضر بين الفينة والأخرى أما صوت (قويدر) فكان يغوص في الماضي ويستخرج تفاصيله من خلال المونولوج الداخلي الذي انتشر كثيرًا في النص.

من خلال هذه المستويات الصوتية التي تظهر مرة من خلال الحوار و مرة أخرى من خلال المونولوج الداخلي يصوغ الكاتب متلقيين ، متلق داخلي (داخل النص) ، و متلق خارجي (خارج النص) ، فأحيانا يكون كلام شخصية (قويدر) أو شخصية (سليمان بوناب) موجها إلى متلق داخلي و خارجي في آن واحد ، و أحيانا أخرى يبدو الكلام الذي يقدم في شكل حوارات داخلية موجها إلى المتلقي الخارجي (القارئ) ،ولا يأتي السرد في هذه الحالة للاسترجاع في حد ذاته بقدر ما يأتي لتزويد المتلقي بقدر من المعلومات ، التي تساعده في استيعاب مضمون القصة الذي يتضمن العديد من الارتدادات إلى الماضي ثم الرجوع إلى الحاضر ،بطريقة متداخلة تختزل المسافات و تستحضر الماضي لتبثه في الحاضر ، و هذا ما يحدث نوعا من الغموض في إدراك صيرورة الأحداث ،و من أمثلة ذلك الحوارات الداخلية (لقويدر) و هي كثيرة تمتد على مساحات واسعة في النص ، و تحمل وظيفة استذكارية إخبارية " و يهتز الكرسي من تحتي هزات أفقية ، عمودية ، و يرتطم ظهري بالجدار ، أهتز بنصفي المتبقي ،كنت أهتز أيضا وأنا أضم الرشاش إلى صدري ، أتحرك كفقاعة ماء يغلي . الغمغمات تستحيل عويلا ً. صراخًا ندبًا .. قويدر يترنح بين طرفي (الكونتوار) . الأباريق ، الكؤوس ، الفناجين ، السكريات تتراقص ، تساقط في كل جهة ، لا سقف

[1] - نفسه ، ص 11 .

[2] - نفسه ، ص 12 – 13 .

من فوق رأسي ثم لا أحد أمامي ، و في الخارج ينقطع صوت الإمام .لا صوت في الخارج غير دوري هائل كالصاعقة..."[1].

و مما يثير الاهتمام في بناء هذا النص الالتباس القائم بين مستويات السرد فهي السمة البارزة في النص ، فيحضر التشويش في مستوى الحوار الباطني ، بطريقة مغايرة لما عهدناه في النصوص السابقة التي وظفت هذه التقنية ؛ ذلك أن الحوار الباطني يتقاطع مع الحوار المباشر حيث يلجأ الكاتب إلى علامات طباعية ليفصل بين مستويي الخطاب ؛ أي بين الخطاب العلني بين (قويدر) و (سليمان بوناب) ، و خطاب داخلي سري لا يريد (قويدر) إعلام (سليمان) به و لكنه يسترجعه لنفسه ولقارئه (كما سبقت الإشارة) ، غير أن الحوار الداخلي يؤدي وظائف مختلفة ، فأحيانًا يكون بمثابة الخلوة النفسية التي يعود فيها (قويدر) إلى الماضي فيسترجع حدثًا قد عاشه ، و في هذه الحالة يكون هدف السارد الإعلام و التزود بالحقائق أكثر من الاستذكار ، من ذلك عند لقائه (بسليمان) بورد هذا الكلام بين قوسين" الغيبة كانت طويلة حقًا ، سبعة أعوام ، لم أكن أدري أنني سأعود يومًا و أطرق بابك ليطالعك وجهي بتقاسيمه المشؤومة و تجاعيده و حفره . كان قدرًا أن يفرق بيننا ، حتى الزلزال تنزه عن سف نصف جثتي ، كان الفرصة الوحيدة التي يمكن أن تقضي على بقايا الحلم في و تزيد أحلامك طبقات أخرى ..."[2].

و أحيانًا تكون جوابًا ساخرًا عن سؤال كان قد ألقاه الطرف الآخر و لكنه لا يستطيع إعلانه ، ربما لأن التصريح به أمام شخص مثل(بوناب) لا جدوى منه و لا تشفي غليل الزمن ، و ربما لأن (سليمان بوناب) أصبح يحتل مكانة هامة مما يجعل (قويدر) يحتسب لكلامه ؛ و من ذلك رده على (سليمان) حين زعم أنه أطال البحث عنه و لم يجده (و تعبت من البحث ، بل يئست أو لم تقصده أصلا ً ، كانت هي لعبتك المقصودة ، لكن الغيبة لم تمتد على النحو الأبدي الذي تريد ، لأن العالم صغير و الحلم ينكسر كالأغصان الهشة و الآن عدت و قد كان بدء بلا نهاية هذه المرة...)[3].

و الناظر في هذه الأمثلة المتعلقة بهذا الحوار الداخلي يجد أن منها ما جاء بصيغة المتكلم و منها مم جاء بصيغة المخاطب ، و هذه الصيغ تتوافق مع الوظيفتين السابقتين لهذا النوع من الخطاب و الاستذكار لذاته ، أو الإجابة عن سؤال بطريقة صامتة .

---

1 - تماسيح المدن المنسية ، ص 25 .

2 - نفسه ، ص 11 .

3- تماسيح المدن المنسية ، ص 19 .

هذه المستويات السردية عموما تتعدد و تتقاطع دون نظام محدد، فالأصوات السردية الثلاثة البارزة (قويدر ، سليمان بوناب ، حورية) تحضر بصورة غير منتظمة ، إلا أن الواضح أن صوت (قويدر) هو الأكثر بروزًا في النص من خلال الحوارات الموجهة إلى الآخر، والحوارات الداخلية الموجهة هي الأخرى إلى طرف آخر بطريقة صامتة.

من خلال هذه المستويات السردية يتضح أن الذاكرة تلعب دورًا في سيرورة الأحداث و تشكلها، ذلك أن انفتاح ذاكرة (قويدر) على الماضي هو ما صنع هذه الأحداث،و كذلك الاستشراف ساهم هو الآخر في تشكيل بعضها، فاحتمال موت (قويدر) بالنسبة (لسليمان) لعب دورًا في تشكيل جزء من هذه الأحداث منها اغتصاب (حورية) "فالذاكرة و التوقع،...، تشكلان أساسًا أوليًا للتمييز بين الأحداث التي تدعى "سابقة" (أي الماضي) و الأحداث التي تدعى "لاحقة" (أي المستقبل)"[1].

و أخيرًا يمكن القول أن النص مشروع رواية و ليس رواية، من خلال امتلاكه لعديد التقنيات الفنية التي أثارها ، و كذلك من خلال شساعة الفضاء السردي الذي يثيره الكاتب حيث يجمع أحداث تقع على مدى أكثر من عشرين سنة، إلا أنه يظل قاصرًا عن استحقاق مصطلح رواية ، فرغم تعدد المستويات السردية في النص و من ثم تحقيق خاصية التباين و الاختلاف في المواقف السردية التي يفترض أن يحققها البناء السردي ، يغفل (تماسيح المدن المنسية)الكثير من التفاصيل التي تساهم في اكتمال هذا العالم السردي الذي أراد الكاتب بلوغه ، فللرواية عالمها الخاص و لغتها الخاصة التي تحول دون تصنيف النص في مصاف الرواية ، فالرواية " بلغة باختين أساليب جمة ، و أنماط كلامية متنوعة ، وأصوات متباينة ..."[2]، ومن ثم فالنص يصنف ضمن الرواية القصيرة أو النوفيلا.

[1] - هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة – نيويورك ، 1982 ، 24 .
[2] - نبيل سليمان : فتنة السرد و النقد ، ط2 ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ، 2000 ، ص 128 .

خاتمة الفصل الثاني:

بعد هذه المقاربات المتنوعة لجملة النصوص المختارة تتضح الطرائق المتباينة في الأخذ بهذا النوع السردي، كما تبرز الملامح المشتركة بين هذه الأعمال التي تعد نتيجة الخلط الحاصل بين خصوصيات القصة و خصوصيات الرواية، و الأمر الذي لابد أن نؤكد عليه قبل أن نعرض لهذه الملامح هو أن النوع "الميني روائي" لا يمكن أن يدرس مستقلاً عن جنسي القصة والرواية؛ ذالك أنه وكما أصبح واضحًا أن "الميني رواية" هي وليدة التقاء وتفاعل نوعين متباينين من الكتابة السردية، لكل نوع خصوصياته الفنية والتعبيرية.

وفي ما يلي نذكر بعض هذه السمات المميزة للنوع من خلال هذه الأعمال:

ـ إن أول خاصية تتسم بها هذه النصوص أن الكاتب من خلال هذا النوع يأخذ حرية أكبر في قول ما يريد، فهو ليس مطالبًا بالتقوقع في المضمار الضيق للقصة القصيرة، كما أنه غير مطالب بتحميل نفسه فوق طاقته ليصل إلى حد معين يقف عنده، فالكتابة من خلال هذا النوع تعتمد نفس الكاتب أكثر مما تلتزم بحدود أجناسية معينة، فالحجم المتباين من نص إلى آخر وكذا التقنيات المستخدمة تمثل حجة واضحة على الحرية التي يتمتع بها رواد هذا النوع (لكنها طبعًا حرية مشروطة للمحافظة على الخاصية السردية في هذا الفن القصصي).

ـ تعتمد معظم النصوص على مركزية الشخصية الواحدة، حتى أن بعضها يحمل عناوين الشخصيات الرئيسية نفسها، ومن ذلك "رمانة" للطاهر وطار، "حورية" لعبد العزيز عبد المجيد، "ناموسة" لشريف شناتلية، فهذه العناوين هي إشارة مباشرة إلى تمحور النص حول هذه الشخصيات، وكذا بقية النصوص المختارة فهي الأخرى تركز على محورية الشخصية الواحدة، فنص إدريس بوذيبة مثلاً "حين يبرعم الرفض" يجسد هذا الرفض للنظام الإقطاعي في شخصية (فرحات) التي تستحوذ على أكثر الأحداث الفاعلة في النص، وكذا "الأكواخ تحترق"(لمحمد زتيلي) فشخصية مسعود هي القطب الرئيس الذي يشكل محور النص، فهذه الخاصية تتكرر مع جميع النصوص المختارة، إلى جانب اعتمادها على خط درامي واحد إلا أنها تتطرق من خلاله إلى أكثر من حدث وأكثر من شخصية. حيث ترتسم من خلال هذه النصوص مواقف متكاملة ولكنها محدودة نوعاً ما فلا هي باللحظية التي تتناول حدثًا ما في لحظة واحدة،ولا هي بالعالم المتكامل، "فالميني رواية" في أغلب هذه النصوص تحطم ذاتية القصة القصيرة وتفَعلها لتجعل من الذاتية والموضوعية وجهان لعملة واحدة.

ـ و من السمات البارزة في هذه النصوص و التي تعد من أبرز الخصائص المشكلة لخصوصية هذا النوع و لتميزه عن القصة والرواية هي كيفية عرض الموضوع المطروح فيها، "فالميني رواية " تستخدم طريقة وسطى في تناول الأحداث و عرضها حيث تتخذ سبيلاً بين المباشرة في عرض الحقائق و بين التكلؤ في الوصول إلى النهاية المرسومة، فتلجأ إلى تحقيق هذه الغاية من خلال التفصيل في سرد بعض الحقائق والأحداث تارةً والإيجاز في تقديمها تارةً أخرى، ففي معظم النصوص السابقة يعمد الكتَاب إما إلى مباشرة الأحداث بصورة سريعة و متواصلة في حالة الأحداث و تفرعها، وإما اعتماد بعض الوسائل السردية التي تبطئ سيرورة السرد وتوسع الفضاء السردي، وفي كلتا الحالتين يخلص الكتاب إلى بنية سردية تتمتع بقدر من الإيجاز والتفصيل في الوقت نفسه.

فالبناء السردي في (رمانة) يتخذ من الفعل السردي أداته الرئيسية في تفعيل الأحداث والسير بها نحو الأمام، حيث يستعمل الكاتب الوصف في غير وظيفته المعتادة فيسخره لتسريع الأفعال و السير بمسار السرد نحو الأمام، فيأتي الوصف متداخل بالسرد.

أما في نص (حورية) لعبد العزيز عبد المجيد فيأخذ السرد مسارًا مغايرًا لما جاء عليه في نص (رمانة)، حيث لجأ الكاتب إلى طريقة في الكتابة تنسجم وطبيعة الموضوع التاريخي الذي اختاره، تؤثر استخدام السرد الوصفي بكثرة، حيث يقف بالوصف مطولا ً عند كل محطة من محطات تاريخ الجزائر سعيًا إلى تشكيل فضاء سردي مغاير لعالم القصة القصيرة المحدود.

ـ تشترك هذه النصوص في المرجعية التاريخية التي يعد الاضطهاد والاستعمار من أبرز ملامحها ومن ثم جاءت هذه النصوص مؤثثة لخطاب سردي يرفض الاستعمار بأساليب وطرائق متباينة، يتحدد الاختلاف والتمايز بينها حسب درجة وعي الكاتب بخصائص النوع الذي ضمنه.

ـ إن الزمن في الخطاب "الميني روائي" ينسجم مع بقية الخصائص السردية بطريقة منتظمة فهو زمن خاص يتشكل وفق جغرافية الخطاب "الميني روائي"، فينحصر تارةً في لحظة واحدة ويمتد تارة أخرى ليستغرق مدة زمنية قد تبلغ السنوات، فيصنع من اللحظة العابرة والوقفة الهادئة زمنه الخاص ولغته الخاصة.

ـ عموما يعد الحجم و الخصائص النوعية هما المقياس المعتمد و المتكامل في تصنيف هذه النصوص ضمن "الميني رواية".

إن جل السمات السابقة تستمدها "الميني رواية" من القصة القصيرة والرواية وتأخذ هذه السمات بطريقة فنية تنسجم والمنطق الداخلي للعمل الأدبي.

الفصل الثالث

بنية الخطاب الميني روائي
في (أوشام بربرية)
لجميلة زنير

1_ تمهيد
2- جميلة زنير- حياتها ومؤلفاتها
3- تحديد النوع السردي
4- سيميائية العنوان
5- بنية الشخصيات
6-الرؤية السردية
7-بنية التشابه بين الكاتبة و الشخصية الساردة
8- بنية الزمن
9- بنية المكان
10-بنية اللغة

1_ تمهيد

يندرج هذا الفصل ضمن إستراتيجية تحاول أن تقارب الخطاب السردي الذي يمكن أن يندرج ضمن مرحلة التأسيس للكتابة النسائية في الجزائر ممثلاً في نص "أوشام بربرية "لجميلة زنير ، فهو يعكس بصفة محدودة بعض الصفات الملازمة للكتابة النسائية في الجزائر بعد الاستقلال و حتى الثمانينيات .

و إذا كان الإنتاج الإبداعي في فترة التأسيس قد عانى الكثير من التهميش و اللامبالاة من طرف القارئ و حتى الناقد ، فإن الإنتاج الإبداعي النسائي كانت معاناته أكبر ، فلا نكاد نجد أي دراسة تحليلية لأي نص نسائي كتب في تلك الفترة ما عدا نصوص (زهور ونيسي) التي يعدها الكثيرون الكاتبة الجزائرية الوحيدة التي حملت مشعل الإبداع في تلك الفترة ؛ في حين عانت الكثير من النصوص الأخرى من قلة الرواج وصعوبة إيجاد فرصة طبع للأعمال الأدبية المنتجة.

و على الرغم من هذا التقصير الذي عانت منه المرأة المبدعة ، فقد شكل حضورها في العمل الإبداعي دورًا كبيرًا في نجاح العملية الإبداعية، حيث تعد المرأة بكل حضورها الاجتماعي و عوالمها الخاصة مبعث الهام لكتاب القصص و الروايات ...

فعنصر المرأة يعد عنصر إلهام لدى الجنسين (المبدع ، المبدعة) في بعث الخيال و تمام العملية الإبداعية ، إلا أن الكثير من النقاد يعيبون على المرأة المبدعة كثرة الخوض في عوالمها و التطرق إلى موضوعات اجتماعية تخصها في علاقتها بالرجل ، << فكاتبة مثل زهور ونيسي نفسها و إن حاولت كسر الطبقة الجليدية التي كانت تؤطرها ، و تخرج إلى الحياة الثقافية بشجاعة و قوة و صمود للمساهمة في الحركة ، بدت خاضعة لتأثير الخطاب الإصلاحي ، للجمعية غير مكترثة أو مهتمة بقضايا المرأة و بمصيرها القاتم . و إذا دعت ضرورة الإصلاح التعرض لبعض جوانبها، فإنها تتناولها من منظور جمعية العلماء و مبادئها الإصلاحية >> [1].

في حين يجيزون للمبدع الرجل الكتابة عن مثل هذه الموضوعات، و ربما يعود هجوم مثل هؤلاء النقاد إلى أنهم لم يستطيعوا استساغة التحول الذي طرأ ، فبعد أن كانت المرأة مفعولاً به و موضوع كتابة أصبحت فاعلاً يخوض في نفس هذا الموضوع ، و يؤكد أحد النقاد تأثير المرأة في حضور فن القصة << مؤكدا أن الخيال الذي هو عماد القصص لا يزكيه وحي المرأة إذا لم يستكمل من قبل كل عناصر مادته، و لا توجد عناصر هذه المادة إلا في حياة اجتماعية

[1] - باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائرية، ط1 ،اتحاد العرب،2002،ص11.

تؤدي فيها المرأة أكبر دور ، و في نظم و تقاليد اجتماعية يتغلغل فيها الأثر النسوي، و في مبادئ للأخلاق و حدود للحياء ، يكون للمرأة في صوغها أكبر الأثر، و يجد فيها الكاتب القصصي مجالاً واسعا لتكييف الأهواء والعواطف ، و هذه الحياة الاجتماعية التي يتسرب أثر المرأة إلى كل نواحيها هي مبعث الإلهام لكتاب القصص الغربي >>[1].

فالمرأة تحضر في الكثير من النصوص الإبداعية في صورة النموذج المتكامل لا الإنسان الطبيعي الذي يملك جوانب بشرية عديدة ، تحمل من النقص و الكمال ما يؤكد إنسانيتها ، فهي في أغلب النصوص تقدم إما على أنها في قمة الإنسانية كما يراها الوعي الذكوري أو في قمة الرذالة ، و هي نظرة لا تخلو من تعصب و نقص للوعي الإيجابي لدى المبدع و هذا يتفق مع قول إحدى الكاتبات المصريات في أن <<المعبر عنه في تراثنا الأدبي يغفل في كثير من الأحيان النظرة الإيجابية للمرأة و يقدمها إما بصورة شبحية هامشية أو في أنماط متكررة ، تتراوح بين النموذج الأعلى للملاك و الشيطان ، تنسب إليها صفات الأم المقدسة ، نموذج الطهارة و النقاء الكلي من جانب ، أو ينسب إليها صفات نمطية أخرى كالإبتدال و التهافت على المتع الحسية و الاتصاف بالمكر والخداع و الغموض من جانب آخر>>[2].

فللجنس الآخر دور كبير في تقرير مصير الكتابة النسائية من خلال نظرته القاصرة عن استيعاب عادل لطبيعة الإبداع النسائي ، فلم يستطع الرجل العربي على حد تعبير (جميلة زنير) استساغة هذه الكتابة حيث << نظر إليها بكثير من الريبة و الأفكار المسبقة التي تصل أحيانا حد السخرية و الإلغاء >>[3].

يتهم البعض المرأة المبدعة بالخوض في قضاياها الخاصة و في الحساسية التي تعانيها في المجتمع ، في حين يعفى غيرها و يبرىء من هذه التهمة متناسيًا بذلك أن << فلسفة الكتابة الإبداعية هي شكل علاقة المبدع بالمجتمع و ثورته عليه لإعادة صياغة و تشكيل رؤيته للعالم وبالتالي فهي تجعل من الممارسة الإنسانية ــ الإنسان الفرد ــ الذي تولد و تغنيه باستمرار واقعًا حقيقيًا...>>.[4]

واختلفت أسباب تهميش المرأة في الواقع المادي و من تم مستوى الإبداع اللغوي وترجع (بثينة شعبان) سبب تهميش الإبداع النسائي إلى أغدار يقدمها النقاد لتبرير عزوفهم عن تناول هذه

[1] - جابر عصفور: زمن الرواية، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ،1999 ،ص11.
[2] - اعتدال عثمان: دفاتر نسائية (المرأة المجتمع الوعي الجديد) ، سلسلة تشرف عليها زينب الأعرج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص11.
[3] - جميلة زنير: انطولوجيا القصة النسوية في الجزائر، وزارة الثقافة، الجزائر ،2007 ، ص6 .
[4] - عبد الوهاب بوشليحة الرواية الجزائرية نحو آفاق إبداعية جديدة ,مجلة الآداب والعلوم الإنسانية, دورية علمية محكمة تصورها كلية الآداب والعلوم الإنسانية, قسنطينة , العدد7, 2006 .

الأعمال الإبداعية بالدراسة و التحليل في قولها " لقد تم تهميش الكتابات النسائية غالبًا بحجة أن مخيلة النساء و خبرتهن محدودتان و يردد النقاد آراء بعضهم بأن الكاتبات العربيات قد فشلن في معالجة الاهتمامات الاجتماعية و السياسية لبلدانهن في هذا المنطق الذي ينسحب على معظم النقد المتوافر عن الكتابات النسائية "[1].

و في مقابل بعض المواقف النقدية السلبية التي تحصر نشاط المرأة في قضايا ذاتية كالأسرة و الحب و الزواج...يقدم سعيد يقطين وعيا إيجابيا للعملية الإبداعية من خلال رؤية ثاقبة و وعي مزدوج لوظيفة الإبداع " إذ الإبداع يجسد كل الأبعاد المتعلقة بالمرأة،وهي تحيا حياتها داخل المجتمع ، فإذا قضية المرأة قضية اجتماعية و فنية معا ، نظرا لكثرة العوائق التي تفرض على المرأة ، و تقلص من حدود تعبيرها عن ذاتها ، و تحد من انخراطها الواسع في هذا التعبير الفني "[2].

تعد الكاتبة (رشيدة بنمسعود) النقد الأدبي وسيلة فعالة لها دور كبير في التهميش و الغياب الذي تعانيه الكتابات النسائية ، حيث تحمل هذا النقد القاصر عن القيام بالممارسة النقدية الإيجابية و البناءة بقاء العديد من الكتابات الجادة مغمورة لا يكاد يعرف منهما إلا أسماؤها و قد يعتبر هذا؟ في كثير من الأحيان بالشيء الكثير عليها ،" بمعنى أن لا نغفل دور النقد الأدبي الذي لا يسعى بصفة عامة إلى تمكين الرواية النسائية من الوجود الاعتباري،حيث نجد بعض النقاد في إطارمبدأ المساندة و التضامن ويتعاطفون مع هذا الإنتاج دون الاهتمام بقيمته الإبداعية و الفنية التي يستحقها"[3]

كما تعتبر الكتابة بالنسبة للمرأة المبدعة وسيلة للتعبير عن قضاياها و همومها و طريقة وعيها للأشياء ، حتى يسهل عليها التعامل مع الآخر و التواصل بطريقة إيجابية فحين يغيب التواصل ، تغدو الكتابة وسيلة إفضاء و تسجيل ؛ وسيلة لحل تناقضات المرأة مع الواقع ، و وسيلة لتجنب عزلتها التي تفرضها عليها القوالب الاجتماعية و الضغوط الخاصة بالطبيعة البيولوجية (كالزواج و الإنجاب) التي تمنع المرأة ــ في أثنائها ــ من التفاعل مع العالم الخارجي ، و هذا ما يؤدي إلى تمحور المرأة حول ذاتها "[4].

[1] - بثينة عثمان 100 عام من الرواية العربية , ط1 ,دار الآداب للنشر والتوزيع , بيروت- لبنان, 2006, ص23

[2] - رشيد بن مسعود جمالية السرد النسائي, ط1 , شركة النشر و التوزيع المدارس, الدار البيضاء,2006 ,ص8 .

[3] - المرجع نفسه, ص16

[4] - سوسن ناجي رضوان الرواية المصرية و صورة المرأة, فصول (مجلة النقد الأدبي تصدرها المصرية الهيئة العامة للكتاب), الجزء2 ,العدد4 ,1986 ,ص224 .

و على اختلاف و تعدد الأسباب التي حالت دون الاهتمام النقدي بالكتابة الإبداعية فإن هذه النصوص اتسمت بالجدية في الأخذ بهذا الجنس الأدبي ، وهو شرط أساسي يمنحها حق الدراسة و التحليل حسب (هنري جيمس) في قوله " على الرواية أن تأخذ نفسها مأخذ الجد ليأخذها الجمهور مأخذ الجد "[1].

إن تصوير الموقف النقدي من الكتابة النسائية في هذا التمهيد لا يرمي إلى اجترار ما قيل حول التهميش الذي يعانيه الإبداع النسائي ، بقدر ما يعتبر إضاءة للسياق العام الذي يمثل المحصن الاجتماعي و الثقافي لهذه النصوص الإبداعية و منها نص "أوشام بربرية".

أما عن سبب اختيار نص "أوشام بربرية "ــ كما سبقت الإشارة ــ فيعود لسببين ، يتمثل الأول في قلة الدراسات التحليلية التي تناولت الكتابات النسائية التي كانت وليدة تلك الحقبة الزمنية ، فرأينا ضرورة إخراج هذه الكتابات الإبداعية المهمشة إلى دائرة النقد لتأخذ حضها من الدراسة لتأخذ حجمها الطبيعي الذي تفصح من خلاله عن خصائصها وسماتها السردية . أما السبب الثاني فهو أن هذا النص يمثل نموذجا جيدا يعكس بعض سمات "الميني رواية" ، كما أن هذه الدراسة ترمي إلى تحقيق الضبط المنهجي لبعض الخصائص التي تؤهل النص ليصنف ضمن "الميني رواية" بدل القصة من جهة ، و الوصول إلى أهم السمات المميزة للنص من ناحية البناء الفني و الأفكار التي يحاول النص تقديمها من جهة أخرى .

[1] -هنري جيمس وآخرين ,نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث , ترجمة وتقديم إنجيل بطرس سمعان, مراجعة رشاد رشدي ,الهيئة المصرية العامة للكتاب , ص27 .

2_ جميلة زنير ــ حياتها و مؤلفاتها :

أ ــ حياتها:

هي إحدى المبدعات الجزائريات اللواتي امتهن الكتابة في وقت مبكر ، ويعد اسمها أحد الأسماء القليلة المؤسسة للنص الأدبي النسوي في الجزائر إلى جوار كل من (زهور ونيسي ، زليخا السعودي ، مبروكة بوساحة) اللواتي يمثلن الجيل الأول للكتابة الأدبية النسوية الجزائرية .

من مواليد 16 ماي 1649 بجيجل، دخلت مدرسة الحياة للبنات عام 1958، و خرجت منها نحو التعليم عام 1968 ، و في سنة 1974التحقت بالمعهد التكنولوجي لتكوين الأساتذة بقسنطينة،و بعد التخرج التحقت ــ ثانية ــ بسلك التعليم في مدينتها الأولى ، ثم واصلت مهنتها المقدسة(أستادة التعليم المتوسط) التي ابتدأتها سنة 1968 إلى غاية 1998 بسكيكدة التي انتقلت أليها بعد الزواج .

بدأت الكتابة الشعرية و الأدبية في حدود سنة 1964 في ظروف معادية للكتابة ، فقد عاشت في مجتمع ذكوري متسلط يعتبر الكتابة نوع من الكماليات التي لا حاجة للمرأة بها ، تعبر الكاتبة عن ذلك الاضطهاد الذي عاشته في بداياتها الإبداعية " عشت في مدينة محافظة جدًا (جيجل) .. و عشت في مجتمع ذكوري ، سواء في البيت أو خارجه .. فأنت تلاحظ أن القمع ينطلق من الأسرة إلى المجتمع (القبيلة).. هذا المجتمع القبلي يمارس عليك قمعًا آخر أشد و أقسى (عدم الاهتمام بما تكتب)، فهو لا يشجعك لأنه يرى هذه الأشياء ضربًا من العبث، و تدخل في خانة (لا يجوز).. فكنت أنا أول فتاة في جيجل تتجرأ على كسر أعراف القبيلة، و تنشر اسمها عبر الإذاعة في أواخر الستينيات و بداية السبعينيات ..."[1]

بدأت حياتها الأدبية بكتابة الشعر ثم ضاقت بها عوالمه ، فاختارت النثر فضاءًا جديدا تبث فيه همومها و انشغالاتها " ..بدأت شاعرة لأنني اعتقدت في فترة المراهقة أن الشعر هو القالب المناسب لتلك الهواجس والأحاسيس والأحلام التي كانت تضطرم في وجداني،و لكن مع مرور الوقت أحْسستُ أن عالم الشعر يضيق بي و يحاصرني بأوزانه و قوافيه، فاتجهت إلى القصة التي منحتني فضاء أرحب للتعبير ." .[2]

[1] - يوسف وغليسي خطاب التأنث , منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي , قسنطينة , ص135 – 141 .
[2] - المرجع نفسه , الصفحة نفسها

تتمحور مختلف كتاباتها حول المرأة حيث اتخذت من الذات الأنثى باعتبارها قطبًا مركزيًا في وعي المجتمع موضوعًا لها ، تقاربه في كتاباتها التي تكون غالبًا بطلاتها نساء من مستويات متباينة .

تعرض (زنير) لموضوعاتها بمسؤولية المبدع المثقف و شفافية المرأة وتمثل هذه الكتابات حصيلة تجربة طويلة من التعبير عن قضية المرأة و عن هواجسها و آلامها و آمالها ، و يمكن القول أن (جميلة زنير) " تؤرخ للقهر النسوي " [1] في رحلتها الأدبية الطويلة .

ظلت (جميلة زنير) وفية باستمرار لنشاطها الإبداعي فلم تنقطع أبدًا عن الكتابة مند بداية مشوارها ، تعد من إحدى القليلات اللائي حافظن على استمرار مسارهن الإبداعي الذي لم تعتورْه نتوءات و تقطعات . إنها من أقدم الكاتبات الجزائريات وجودًا على أرض النص الفني الجميل ، و أكثرهن حضورًا و استمرارا و انتقالاً في التضاريس الجنسية المختلفة للنص الأدبي و أغزرهن نتاجًا .[2]

لقد سكنت (زهور ونيسي) عوالم السرد، وبعدها سكنت (زوليخا السعودي) عالم الخلود ، و اختفت (مبروكة بوساحة) و أخلدت إلى الصمت المريب ، بينما لازالت (جميلة زنير) وفية للانطلاقة المتحدية التي ابتدأتها مند أكثر من أربعين عامًا ، لازالت تجر وراءها ذلك التاريخ الأدبي المشرق: شعرًا و نثرًا[3].

و الجميل في مسار حياة (جميلة زنير) هو أنها تقيم عالمها الأدبي بعيدًا عن مواقع الضجيج و مشاهد الجدل و الإثارة الملازمة ــ عادة ــ لعوالم غيرها من الكاتبات الجزائريات المهوسات بالنجومية .. فقد أخرجت نصوصها إلى القراء داخل الوطن وخارجه ، و أبقت على حيلتها الشخصية في الظل ، بل سيَجت تلك الحياة الخاصة بحدود أخلاقية صارمة ، جعلتها واحدة من أكثر الكاتبات الجزائريات احترامًا على الصعيد الشخصي ، أو حتى على صعيد ما قد نسميه (أخلاق النص) .[4]

و قد حازت جميلة على العديد من الجوائز منها جائزة ابن باديس (1973) التي نظمتها جليدة النصر، و قد فتحت شهيتها لنيل جوائز مهمة لاحقا، كجائزة وزارة الثقافة في أدب الأطفال (1997)، و الجائزة الوطنية الأولى في الرواية (2000)، و جائزة الإمتياز الأولى لكتابات

[1] - المرجع نفسه , الصفحة نفسها
[2] - المرجع نفسه , الصفحة نفسها
[3] - المرجع نفسه , الصفحة نفسها
[4] - المرجع نفسه , الصفحة نفسها

حوض البحر الأبيض المتوسط بفرنسا (2001)، و جائزة القصة القصيرة مع عضوية الشرف في دار نعمان بلبنان (2004).

ب ــ مؤلفاتها:

تباينت مؤلفات (زنير) بين الشعر و النثر، أما كتاباتها الشعرية فلم ترى النور حيث لم تطبع أي ديوان شعري، و مع ذلك فإن بداياتها الشعرية الأولى (بعيد الاستقلال) يمكن أن تكون أقدم تاريخيًا من أي بداية شعرية أخرى ، في غياب التاريخ الحقيقي لأقدم قصيدة كتبتها (مبروكة) التي كانت ــ بلا ريب ــ أشعر الشاعرات على ذلك العهد .[1]

لعل أبرز ما يمكن الإشارة إليه في بداياتها الشعرية ، هو ذلك النشيد الطفولي الجميل (جنة الأطفال) الذي كتبته و هي دون الخامسة عشر من عمرها، وقد اختيرت كلماته لحنًا مميزًا لحصة إذاعية شهيرة تحمل عنوان النشيد نفسه[2]:

" يا روعة الظلال في روضة الأطفال

تمتع الجميع بالنور و الجمال

يا جنة الأطفال

كم فيك من حكايه لطيفة للغايه

مفيدة الرعايه لكامل الأجيال

يا جنة الأطفال

فالطفل فيك ينشد و البلبل يغرد

و المشرف يردَد خلاصة الأمثال

يا جنة الأطفال

يا منتدى الكبار و روضة الصغار

و ملتقى الأفكار في العلم و الخيال

يا جنة الأطفال "

إن هذا النشيد و ما تلاه من عشرات الأناشيد التي خطها قلمها بعد ذلك تجعلها رائدة الشواعر في هذا اللون الشعري .

[1] - المرجع نفسه , الصفحة نفسها

[2] - المرجع نفسه , الصفحة نفسها

و تكشف تلك الأناشيد (رغم كسورها العروضية القليلة) عن دراية فنية كبيرة بشؤون الكتابة للأطفال في عوالمها الموضوعاتية الخاصة ،و معجمها السهل ، و تراكيبها اللغوية البسيطة ، إيقاعاتها الساحرة التي لا تكاد تخرج عن وزني الرجز و الرمل . و قد نشرت بعضها في الصحافة الوطنية ،كما نشرت قصائد أخرى للكبار، منها قصيدة (فتاة الحجاب) ، و قصيدة (يا رفيقي) ،و التي اختارتها مجلة "آمال" ضمن نماذج من الشعر الجزائري المعاصر .

كما نشرت قصائد أخرى في: الشعب، النصر، الجيش، الجزائرية، الوحدة، آمال... و هي في عمومها قصائد متوسطة المستوى متواضعة البناء [1].

و يعد من أروع ما كتبت جميلة زنير "أنيس الروح" و هو عمل أدبي يشكل خليطًا جماليًا من الشعر و القصة و الخاطرة، و جاء هدا العمل بعد أن نُكبت جميلة زنير نكبة وجدانية في ابنها (البكر ـــ أنيس ـــ الطيار) .

و يمكن عدَ هذا النص أروع نص مفجوع في الكتابة الجزائرية ، يتشظى إلى نصوص جارحة مجروحة، محملة بأثقل المشاعر الإنسانية و أصدقها و أصفاها... [2].

إن(أنيس الروح) أجمل عزاء لكل من فقد عزيزًا، من حيث المحتوى، و يمكن أن يكون ـــ من حيث النسيج الجمالي ـــ أشعر نص نثري أبدعته المخيلة النسوية الجزائرية، يقف إلى جوار ما أبدعته أحلام مستغانمي بشموخ فني كبير[3].

أما في مجال النثر فقد أصدرت جميلة زنير العديد من القصص و الروايات نذكرها فيما يلي:

1 ـــ دائرة الحلم و العواصف (قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1993.

2 ـــ جنية البحر (قصص) ، 1999 .

3 ـــ أسوار المدينة (قصص) ، منشورات التبيين، الجاحظية ، 2001 .

4 ـــ المخاض (قصص)، بيروت، 2004.

5 ـــ أوشام بربرية (رواية)، منشورات التبيين ، 2000 .

6.ـــ تداعيات امرأة قلبها غيمة (رواية)، دار أمواج ، سكيسكدة ، 2002 .

1 - المرجع نفسه , الصفحة نفسها
2 - المرجع نفسه , الصفحة نفسها
3 - المرجع نفسه , الصفحة نفسها

7 ــ أصابع الاتهام (رواية)، دار نوبليس، بيروت، 2006 (هي في الحقيقة طبعة ثانية لرواية" تداعيات امرأة قلبها غيمة " بعنوان مغاير)

8 ــ أنيس الروح (نصوص)، الطباعة الشعبية للجيش، 2007 .

9 ــ الصرصور المتجول (قصة للأطفال)، 1991 .

10 ــ الطفل و الشجرة (قصة للأطفال) ، 1999 .

11ــ لينة و المطر (قصة للأطفال)،2005 .

12ــ الوسام الذهبي (ثماني قصص للأطفال)، دار العلم و المعرفة،2007.

13ــ أنطولوجيا القصة النسوية في الجزائر، الطباعة الشعبية للجيش، 2007.

3_ تحديد النوع السردي:

يمثّل نص "أوشام بربرية" نموذجا جيدا لهذه الظاهرة المتفردة من جملة النصوص التي تؤسس لنوع قصصي متفرد في الأدب الجزائري، ذلك أنه يحتوي على أكثر من خاصية مميزة للنوع كما يثير قضية المرأة التي تعد من أكثر القضايا أهمية و فاعلية في الخطاب السردي العربي.

و قد جاء الغلاف الخارجي للنص مصطلح "قصة" دون إتباعها بصفة محددة للطول أو القصر، و قد نفت المؤلفة في مكالمة هاتفية (*)، أن تكون لها صلة بهذا المصطلح المختار للعمل الأدبي ، ذلك أن دور النشر تتكفل في الكثير من الأحيان باختيار مصطلح تراه مناسبا و تكون المؤلفة في مقابل الكثير من كتاب هذا النوع الذين صنفوا أعمالهم ضمنه بأنفسهم، قد تركت حرية التصنيف للقارئ وفقا لمقاييس مقنعة (معتمدة).

صدر النص للمرة الأولى ضمن مجموعة قصصية "دائرة الحلم و العواطف بعنوان"ثقوب في ذاكرة الزمن" حيث كان مجموع صفحاتها (38صفحة)[1] ثم ظهرت لاحقا مستقلة بعنوان "أوشام بربرية" ،و قد تضمن الجزء الأول (38صفحة) و الجزء الثاني يتكون من (30 صفحة)، أي بمجموع (68 صفحة) و قد أدخلت على الجزء الأول بعض التغيرات الأسلوبية الطفيفة التي تحسن من الصياغة اللفظية و لكنها لا تؤثر على المعنى ، و قد إظطرت الكاتبة لتغيير العنوان لأنه صادق أن شابه إحدى القصص العراقية و في ذلك تقول الكاتبة من خلال المكالمة الهاتفية أي عنوان "ثقوب في ذاكرة الزمن" قد يكون من اجتهادها الخاص، كما قد يكون من مخلفات الذاكرة نتيجة الخبرات المتنوعة للمبدع .

و في كل مرة تطفح على السطح مسألة تصنيف النص ضمن نوع مناسب يقبل انتساب النص إليه بما يمتلكه من خصائص كمية و كيفية ، و كما سبقت الإشارة فالنص يتكون من ثمانية و ستون صفحة و هو حد ملائم لهذا النوع السردي ،و لكن يبقى قرار التصنيف مرتبطا بالخصائص السردية للنص التي تحسم المسألة .

لقد احتوى النص على أكثر من ملمح من ملامح النوع "الميني روائي" التي سبق ذكرها ، و من أهمها اتخاذ مبدأ الوسطية في التفصيل و التركيز و الاختصار ، كما تضمنت "الميني رواية"

* - تاريخ المكالمة 30 أوث 2009

1 - جميلة زنير دائرة الحلم والعواصف, المؤسسة الوطنية للكتاب, الجزائر , 1983 ,ص25-59 .

أكثر من حدث و أكثر من شخصية ، و من ثم اتسع فضاؤها السردي ليبتعد عن حدود القصة و لكنه يعجز كغيره من النصوص السابقة عن بلوغ حدود الراوية، و تؤكد الكاتبة أنها تولي اهتماما كبيرًا للمضمون الذي تعالجه ، ثم تتخذ جميع الوسائل الفنية المناسبة لإيصال الفكرة ، و لعل هذا ما جعلها تتجاوز حدود القصة لتكتشف خيارات جديدة تستطيع من خلالها تنظيم أفكارها وفق إمكانات النوع و خصائصه .

و قد أفصحت الكاتبة عن رغبتها في استكمال جزء من نص "أوشام بربرية" و بذلك قد يصل النص إلى مستوى الرواية مما يعطينا انطباعا بالعالم العريض المعقد و المتشابك الذي تسعى الكاتبة إلى محاورته ، و هو عالم يختلف عن عالم القصة ، و تضيف المؤلفة معللة رغبتها في استكمال النص بأن البطلة (خولة) لم تأخذ حقها من الإفصاح عن معاناة الذات و بذلك تصبح (خولة) مثال المرأة المتعددة و المرأة النموذج للمعاناة و صورة من الصور المفسرة للنظام الاجتماعي الذي تحياه المرأة الجزائرية و العربية في ظل النظام السائد .

و ستتضح الخصائص الفنية للميني رواية في"أوشام بربرية" بعد استكمال مرحلة تحليل مختلف العناصر الفنية و التي تشترك في أغلبها مع النصوص السابقة التي سبقت دراستها في الفصل السابق .

4_ سيميائية العنوان :

يعد العنوان النافذة التي يطل من خلالها القارئ على النص، وهو جزء ذو صلة وثيقة بالقضية العامة للقصة، ويعمل على خلق لغة موازية للغة النص، حيث يعتبر « أولى مراحل القراءة التأويلية Herméneutique هي الحوار مع العنوان ومعرفة مكوناته النوعية والجنسية » [(1)].

يشكل النص في علاقته بالعنوان مجالا للتناص حيث يشكل السياق الدلالي العام للنص من عملية التفاعل بين العنوان الذي يمثل المناصب، والنص الموازي أي " المناصة" (Paratesctualite) « وتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيئ المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها،وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كـــأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة

[1] - محمد سالم محمد الامين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر،ص 136.

ويكون الرجوع إلى السطر لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأول إلا من خلال البحث والتأمل. » [1]

وتختلف درجة إحالة العنوان على مضامين النص بنسب متفاوتة تضيق وتتسع، فبعض العناوين تحيل بشكل مباشر وتشكل علاقة واضحة بفحوي النص وقد يتخد العنوان صفة أخرى، تتسم بالرمزية فيصبح المجال الدلالي بينهما فضفاضا وغير محدد حيث يصعب تلقيه، « إن العنوان كما نعلم هو في علاقته بموضوعه مزيج من الحرية والإنضباط، أو بتعبير بسيط فإن النص المنطوي تحت لواء العنوان يمكنه أن يخرج عنه من خلال بعض الإمتدادات الموضوعاتية بل يمكنه أن يتجاوزه لدرجة يكون معها العنوان مجرد خطأ بدر من الكاتب ،مجرد لعبة.. غير أن النص رغم كل ذلك يظل ذا علاقات ممكنة بعنوانه، وهي علاقات قد تتفاوت في قوة درجتها ولكنها موجودة و مؤكدة »[2]

يؤدي العنوان في علاقته بالنص وظائف متباينة تتجاوز دائرة الوظائف البراغماتية الممثلة في لفت الإنتباه والإخبار والإعلام، « فهي تفسر طبيعة الإتجاه الفني للكاتب، كما تؤشر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروز عند هذا الأديب أو ذاك والأهم من كل ذلك أنها تستطيع – إذا أحسنا استثمارها ــ أن تكون مؤشرًا أوليًا مهما يستقطب داخله آفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء الروائي كله » [3]

و نظرا إلى هذه الوظائف التي يؤديها العنوان للنص، شكل إنتقاؤه لدى الكتاب خطوة صعبة يتردد الكاتب قبل أن يتخدها، وتعد الخطوة الأخيرة في تشكيل النص، فهو حاصل تشكيل المكونات المختلفة للنص السردي. « لقد أصبح للعنوان في السرد المعاصر دلالات تضارع النص، إذ له بنيته الإنتاجية التوليدية، فالمبدع يضع العنوان– في الغالب – بعد الانتهاء من مغامرة الكتابة، فهو إذن حاصل تفاعل العناصر العلامية الشعرية والمكونات الدلالية، من هنا يمثل العنوان أولى محطات الصراع مع القارئ (المعني)، إنه بعبارة أخرى الواجهة الحجاجية Façade Argumentative للنص، كما أنه من أهم العناصر التي يتم من خلالها تكييف القارئ Conditionnement Du Lecteur، وتهيئته للطرح المقدم، أضف إلى ذلك أن نصية العنوان ومحمولاته تدل على مستوى وعي الكاتب بروافده التناصية من جهة وبدرجات مخاطبية من جهة

---

[1] - سعيد يقطين : انتفاح النص الروائي (النص والسياق)، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، لبنان،2006، ص 111.

[2] - عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية،ص48.

[3] - عثمان بدري : وظيفة القصة في الخطاب الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 30.

ثانية، وهذا الأخير أمر مهم إذ اشترطه البلاغيون الجدد في أي رسالة فنية تروم حيازة رضى المعني بها (Ladhésion Du Concorne)».[1]

بل إن الأهم من ذلك أن العنوان أصبح يهدف لكشف وخلخلة المبنى والتصورات الذهنية للقارئ، ورؤية للعالم، ولا يهدف للإيصال والأخبار فحسب، ويقترح " بارث" « دراسة العناوين المشبعة برؤية العالم الذي يغلب عليها الطابع الإيحائي قصد فهم الأدلجة والقيم : فهو وظيفة تعبيرية تحريضية و وظيفة إيديولوجية » [2]

أما عنوان " أوشام بربرية " الذي نحن بصدد تحليله فقد أفلح بناءه اللغوي في إثارة القارئ كي يطرح التساؤل حول العلاقة بين العنوان ومضمون النص. حيث تبدو إحالة العنوان رمزية غير مباشرة لعدم وجود سياق تواصلي مباشر، فالعنوان يحمل دلالة جامعة تتصف بنوع من الشمول وهو بداية كونه بنية مستقلة يشير إلى دلالة أولية تلتزم الحدود المعجمية فالوشم كما جاء في لسان العرب «وشم : الوسوم والوشوم العلامات، والوشم: ما تجعله المراة على ذراعها بالإبرة، ثم تحشوه بالنؤور، وهو دخان الشحم، والجمع : وُشوم و وِشام، وقال أبو عبيد: الوشم في اليد وذلك أن المراة كانت تغرز ظهر كفها ومعصمها بإبرة أو بمسلة حتى تؤثر فيه، ثم تحشوه بالكحل أو النيل أو بالنؤور دخان الشحم، وفي الحديث : أن داود عيه السلام، وشم خطيئة في كفه على أزمة الجوع والفقر و الجهل فما رفع إلى فيه طعاما ولا شرابا حتى بشره بدموعه: معناه نقشها في كفه نقش الوشم.» [3]

أما لفظة (بربرية) فتبدو أقل اتساعا وتشويشا على القارئ، ذلك أن معناها لا يتعدى كثيرا الدلالة المعجمية وهي مستقلة عن اللفظة الأولى، أما الارتباط الحاصل على بينهما فيسمها بدلالة مغايرة ومبتعدة هي الأخرى عن المعنى القاموسي، فالبربر مشتقة من مادة بربر : « والبربرة : كثرة الكلام والحلبة باللسان، وقيل الصياح، ورجل بربار إذا كان كذلك، والبربري: الكثير الكلام بلا منفعة، وبربر: جيل من الناس يقال أنهم من ولد بر بن قيس بن عيلان، والرابرة: الجماعة منهم، زادو الهاء فيه إما للعجمة وإما للنسب، وهو الصحيح، قال الجوهري وإن شئت حدفها » [4]

---

1 - محمد سالم الامين الطلبة: المرجع الابق ، ص 135.

2 - ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 – 2000)، ط1 ، دار الفارس للنشر والتوزيع – عمان الأردن، 2004 ، ص 107.

3 - ابن مظور الانصار : لسان العرب، تخقيق عامر أحمد حيدر ،مراجعة عبد المنعم خليل ابراهيم ،ط1 ، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، المجلد 3 ، ص 191 (مادة : وشم).

4 - محمد الحسيني الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم شد محمد محمود،ط1 ، الكتب العلمية ، بيروت 2007،ص 52.

وقد عرضنا المعنى المعجمي للعنوان لأنه يساعد على الإمساك بالدلالة العامة والمقصودة في النص، فعنوان " أوشام بربرية " يشكل ضمن التركيب النحوي جملة اسمية(خبر لمبتدأ محذوف ، متبوع بصفة) يتجاوز هذا التركيب الدلالة المعجمية المباشرة، حيث إن تحصيل دلالة واضحة للعنوان يأتي تداخله مع المتن القصصي ليصبح المتن إجابة عن هذه الجملة المكثفة الدلالة.

فلفظة أوشام تحيل على مجموعة السلوكات والمعتقدات والأفكار الخاطئة الملتصقة التصاقا أزليا بأذهان البرابرة: وقد ألصقت هذه الصفات بالبربر دون سواهم من خلال وصف هذه الأوشام بالبربرية، فصفة بربرية ألحقت بلفظة " أوشام " تعيينا لها وتخصيصا لطبيعتها لإرتباطها بالبربر دون سواهم، ومن ثم نعتت هذه الأوشام بالبربرية لتسمها بالفوضى والعنف والإدراك السلبي.

يظل هذا المعنى واحدا من جملة المعاني التي يطرحها العنوان فالوشم هو اللفظة المحور من العنوان تتعدد دلالاتها ذلك أن الوشم هو الأثر الذي يصعب إزالته على مر السنين، وقد يكون هذا الأثر ماديا ملموسا، كما قد يكون معنويا لأن النص القصصي يطرح إمكانية المعنيين معا، وقد جاءت لفظة الوشم على صفة الجمع بدل المفرد وهذا دليل على أن النص يحمل أكثر من بصمه وأكثر من أثر.

وإلى جانب المعنى السابق المعطى للعنوان الذي يمثل معادلا ً موضوعيًا للسلوكات والمعتقدات السلبية للبربر، يحتمل العنوان معنى آخر وهو معنى مشارك للمعنى الأول و يندرج ضمن التقاليد البائسة للبربر ويرتبط بتقديس مفهوم العذرية لدى البرابرة، فما حدث للشخصية المحورية في النص (حادثة الاغتصاب) ظل أثرا ملازمًا لها ومسيرًا لمسار حياتها، فهذا الوشم يُعَد خطيئة كبرى بغض النظر عمَّا يحيط به من ظروف وما يشكله من تفاصيل قد تشفع للمرأة و تبرئها من هذه التهمة والحكم المتعسف، فإشتراك المدلولين في سمة الأزلية جعل الكاتبة تخلق دلالة موازية بين مفهوم العذرية والوشم .

ويعرف ارتباط الوشم عادة بالمرأة دون الرجل، ولكنه غير معفى من هذا الفعل، فلو أن الكاتبة أوردت العنوان بصيغة المفرد لحصرنا دلالة العنوان في المعنى الثاني فحسب وهو (حادثة الاغتصاب) ولكن العنوان جاء بصيغة الجمع مما يحيل إلى كثرة الأوشام، ومن ثم فالمعنى الأول يجد مجالا واسعا للحضور في ذهن المتلقي.

بنية الشخصيات :

أ_ الشخصية الرئيسية (خولة) :

بعد استجلاء دلالة العنوان وتحديد ملامح النوع وبيان الحدود الأجناسية للنص نمر إلى دراسة الشخصيات بدءا بالشخصية المحورية، وننطلق من الشخصية دون سواها من مكونات البناء السردي لكون الشخصية ربما هي أهم شيء في أي عمل سردي خصوصًا إذا كان النص يحمل ملامح كلاسيكية في عالمه السردي.

إن أبرز ما يميز الشخصية التقليدية هو اسمها وصفاتها الفيزيولوجية ووظيفتها في سيرورة الحدث الدرامي، لذا سنركز في تحليل هذه الشخصية وغيرها من الشخصيات على هذه المؤشرات الوظيفية الثلاثة.

يصعب أن نشكل الملامح الدلالية للشخصية من بروزها الأول في النص لأنها لا تحضر للوهلة الأولى إلا كمجرد اسم ملحق ببعض السمات، فظهور الاسم في النص القصصي « ينصب فراغا دلاليا، لا يلبث أن يمتلئ تدريجيا لما يشرع الكاتب في تصوير شخصياته و إعطاء الصفات التي يفترض من أنها تتوفر عليها في الواقع، سواء أتم هذا التصوير بصورة مباشرة لما يقوم هو نفسه بذلك، أم بطريقة غير مباشرة، لما تقوم الشخصيات بالتعليق على بعضها بعضًا » (1)

يبدو أن الصفات المورفولوجية الخارجية لمعظم الشخصيات خافتة، فالكتابة لا تهتم كثيرا بالملامح الجسمانية للشخصيات، حيث تكتفي بإعطاء وصف عام و مقتضب لكثير منها، يطول هذا الوصف شخصية خولة التي تمثل بؤرة السرد، حيث تقدمها الرواية بوصف وجيز، بعد أن رفعت الحجاب عنها « فأطل وجه صغير لطيف الملامح تناسب مع العينين اللتين كانتا تبدوان صغيرتين لتشع منهما عدوبة حالمة » (2) وهو الوصف الوحيد الذي يصدر عن الرواية، أما بقية الشخصيات فتصفها الشخصية المحورية التي تسرد قصتها بنفسها.

تحضر بعض الصفات الأخرى للشخصية من خلال سردها المتدرج لسيرة حياتها من الطفولة وحتى الشباب.

يتسم البناء السردي لشخصية خولة الشخصية الوحيدة الأساسية في بناء النص بنوع من الاختصار في رسم ملامحها الخارجية والداخلية خصوصا، ففيما يتعلق بالأخلاق والصفات

---

[1] - إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي ، ص 165.

[2] - جميلة زنبير : أوشام بربرية ، منشورات التبين ، الجاحظية ، الجزائر ، 2000 ، ص 4.

السلوكية والطبائع، نلاحظ أن الكاتبة تجحف كثيرا في رسم هذه الملامح، بحيث تركز كثيرا على تطور الأحداث وتفاعلها.

يقتصر السرد في وصفه المباشر على الملامح الجسمانية لهذه الشخصية بالنظر إلى بقية الشخصيات التي تفتقر في بنائها السردي لمثل هذا الوصف،الذي يساعد كثيرا في تكوين الدلالة العامة والدور المنوط بهذه الشخصية في نمو المسار السردي، ذلك كون الشخصية الرئيسية تتميز بدور وظيفي فعال في تحقيق أهداف البناء السردي، كالرسم الخافت لملامح الوجه " وجه صغير لطيف الملامح تناسب مع العينين اللتين كانتا تبدوان صغيرتين لتشع منهما عدوية حالمة" [1] .

على أن عنصر الجمال لدى المرأة (خولة) لم يكن له الدور الكبير في صنع الأحداث، وإنما تصنع هذه الجملة الوصفية دلالة أخرى تساعد في تعيين الملامح الجسمانية للمرأة مما يساهم في توجيه عملية التلقي وتمكين القارئ من تكوين ملامح شخصية قصصية حية موازية لشخصيات الواقع، وهذا المرمى كان مسعى الكتابات القصصية ذات التكوين الكلاسيكي.

وتظهر الملامح العادية (لخولة) من خلال بعض المواقف المتضمنة لهذا المعنى ، ومنها ذكر حوار الإسكافي مع خولة وقوله : " أنت رائعة يا صغيرتي " فهذه العبارة لا توحي بأن خولة بالغة الجمال فهي ما تزال طفلة، ولم تكتمل أنوثتها بعد، وإنما الإسكافي يكفيه أن خولة أنثى، و إن لم تبلغ سن المراهقة، وذلك لأنها تفي بالغرض لإشباع رغباته المقيتة، كما يبرز الجمال العادي لخولة في حوار الشابين اللذين التقت بهما أثناء فرحة الاستقلال في سؤال أحدها للآخر " هل نأخذها معنا ؟ قلب الآخر شفتيه في عدم اهتمام فألح عليه الأول "، يبدو من هذا الكلام أن خولة لا تمثل لهذين الشابين أو الشخصين أكثر من فرصة عادية يستغلانها، كما أن اللامبالاة التي أبداها أحدهما دليل على أن خولة تتمتع بمقدار متوسط من الجمال، فالجنس هو المحدد لجاذبية الشخصية النسائية (خولة) حيث ينتقل مركز الجمال الخارجي إلى فاعلية الجسد.

تركز الكاتبة على إبراز السمات الروحية للمرأة (خولة) [كالعفة والسلوك السوي والوفاء]، وتبتعد عن التفصيل في وصف المظهر الخارجي الذي تركز عادة عليه الكثير من الكتابات التي تعرض لصورة المرأة في المجتمع، والسبب وراء ذلك هو رغبة الكاتبة في إثبات أن المرأة لا يمكن أن ينظر إليها كجسد فحسب وأن كل الدلالات والمعاني المرتبطة بهذا الجنس البشري تختزل في " الجسد "، « ففي مجتمع ذكوري يسوده نظام التسلط والقهر تغدو المرأة من

[1] - أوشام بربرية ، الصفحة نفسها.

أوضح الأمثلة على وضعية القهر بكل أوجهها وديناميتها،...، ففي وسط هذا الجو يختصر كيانها كله في جسدها ،...، وقيمتها تتحدد في درجة خصوبة رحمها. » [1]

فالمرأة جسد وعاطفة، ولا بد لهذه السيكولوجية الذكورية المتزنة أن تعترف وتعي هذه الحقيقة وتعمل على تقبلها، وهذا ما حاولت الكاتبة إيصاله من خلال إبرازها للسمات الداخلية للبطلة عن طريق السلوكات والأدوار التي تؤديها.

نشأت (خولة) في بيئة ريفية، في إحدى مزارع الريف، في أسرة متواضعة تتكون من الجد والجدة والأم وزهور الأخت.

يتكون الجانب الذاتي للشخصية تدريجيا في البيئة الريفية، حيث يبدو دورها ضئيلا لا نكاد نعرف عنها إلا مكان عيشها وعلاقة القرابة التي تربطها بالشخصيات الأخرى، أما الصفات الباطنية فينعدم الحديث عنها في هذا الجزء من النص، ذلك أن الملامح المميزة للشخصية (خولة) لم تتكون إلا بعد انتقالها إلى المدينة.

وهناك في الريف قبل أن تنتقل إلى المدينة، وبعد أن اكتشف أمر تعاون الجد مع الثوار وهجوم العساكر على المزرعة وإحراق كل ما فيها ثم اعتقال الجد بعد أسبوع من فراره، وفي أحد الأيام وقعت حادثة كان لها الأثر غير المباشر في تغيير مسار حياة (خولة)، حيث تظهر شخصية (حمادي) المجاهد الذي أصيب جريحا بنار العدو قادته الصدفة إلى الكوخ حيث تقطن خولة وعائلتها، وهناك ساعدته العائلة على تضميد جراحه وتحصيل الشفاء، يختفي حمادي عن مجريات الأحداث فهو كالموضة التي تنير ثم تختفي، ولا يكاد يبرز في القصة حتى يختفي ولكنه يظل عالقًا في ذاكرة خولة. تنتقل خولة إلى المدينة بعد أن أحرقت المزرعة لتجد نفسها أمام واقع جديد تضطر إلى التساير معه فتخوض غمار مرحلة انتقالية غالبا ما يقوم بها سكان الريف حين ينتقلون إلى المدينة بتقليد أهلها في تصرفاتهم ولباسهم وطريقة حديثهم [2] .

تعبر الشخصية البطلة على لسانها عن هذه المرحلة « نزلت المدينة، فجدبني بريقها الأخاذ وانبهرت بها...كل شيء تغير. أمام نظري ...لم ألبث بعد طول تقوقع أن اندمجت وسطها أعمل

[1] ـ نور الدين سيليني : تيمة الجنس في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج (بين الوعي القائم والممكن الزائف) بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة ، 2002.

[2] ـ أوشام بربرية ، ص 21 .

ما يعمل أهلها..ألبس القصير مثلهم..أقلد مشيتهم..أذهب إلى السوق في الصباح الباكر من كل يوم..»[1]

وقد عانت خولة وعائلتها من الفقر والحاجة في المدينة بعد غياب جدها، وفي أحد الأيام دعتها صديقتها فاطمة إلى الاسترزاق بالعمل لدى الإسكافي[2]الذي كان يتاجر بأجساد البريئات اللواتي تدفعهن الظروف إلى ذلك، إلا أن خولة رفضت هذه الطريقة في طلب الرزق، لأنها وببساطة تتنافى وسجيتها النقية الطاهرة، وفي هذا السلوك نقرأ سمة الطهر في خولة والرغبة في سلك مسار سوي رغم الجوع والفقر، فرغم صغر سنها ما تزال طفلة إلا أنها ترفض هذا الفعل الوحشي، وليس وعيا منها ببشاعة الفعل وسلبيته، ولكن انسجاما مع فطرتها السليمة والسوية كأنثى.

وأثناء الاستقلال في الوقت الذي كانت فيه خولة تنتظر تحسن الظروف الاجتماعية و زوال الفقر تتعرض لحادثة الاغتصاب التي غيرت مسارها هي وصديقتها فاطمة، حيث كانت خولة تبحث أثناء الاحتفال عن (حمادي) المجاهد الذي أحست اتجاهه ذات يوم بعاطفة غريبة حين أقام بينهم أثناء الثورة عندما كان جريحا. [3]

كان لهذه الحادثة الدور الفعال في تأثير على سلوكات خولة وتصرفاتها فقد أصبحت تفضل الانطواء والانعزال والصمت [4]، واتخاذ الحذر في تعاملها مع أترابها لإحساسها بالنقص والحذر منهن[5] .

ولتعوض (خولة) إحساسها بالنقص وتحقق جزءا من الاتزان المفقود، تحاول خلق فضاء آمنا باشتغالها بمهنة التمريض (بالعمل)، وتحقق ذاتها في الجانب المهني، لتهرب من أنوثتها ومحاولة كبت رغباتها، والابتعاد عن أي علاقة تجمعها بالطرف الآخر؛ ذلك أن مثل هذه العلاقة تؤلمها، وهي تفضل الابتعاد عن الألم، تلك طبيعة الإنسان، إلا أن هذا العالم الآمن يصعب تحقيقه لأن فطرتها كأنثى ترفض ذلك، فتستسلم لتلك العلاقة المضببة بالنسبة لوعيها، ولكنها ملبية لنداء الأنوثة في التزاوج، الذي يعد فعلا طبيعيا وحيويا بالنسب لها، وهذا يتفق مع قول إحدى الكاتبات « إن خلق فضاء آخرية في الخطاب الروائي النسوي " المخيل الأنثوي ". ينطوي على تهديد

---

1 - أوشام بربرية ، ص 21 .
2 - نفسه ، ص 21 .
3 - أوشام بربرية ، ص 27 .
4 - نفسه ، ص نفسها .
5 - نفسه ، صفحة نفسها .

للذات، في مثل هذه الحالة، يستدعي منطقيا خلق فضاء يكون آمنا، ولعل هذا شيء لا يمكن تحقيقه نظرا لأن الآخر يعد مهددا للذات بالفطرة...» [1].

فنظرا للمكانة المرموقة التي حققتها خولة في حياتها اغتدت محط إعجاب الكثير من الرجال، إلا أنها كانت في صد مستمر لكل من يحاول التقرب منها، وحولت إحساسها بالنقص إلى حيل دفاعية تقي بها نفسها من ذلك الإحساس الذي يقتلها في كل لحظة لذنب لم تقترفه، وإنما كانت الضحية في السابق يوم اغتصابها، والضحية الآن وهي تعاني الوحدة والعزلة والخوف من المستقبل المجهول بعد أن فقدت تأشيرة المرور إلى الجزء الآخر من حياة كل امرأة عربية.

حاولت خولة مقاومة ضعفها ومشاعرها ورغبتها في الارتباط بإنسان مثل بالنسبة لها المرفأ الذي ترسو إليه بعد عذاب طويل لازمها من الصغر بعد فاجعة الاغتصاب، وبعد أن قررت الانتقام من الرجال الذين يتقربون منها بالتعالي والكبرياء و الرفض المستمر لهم [2].

لم تستطع مع مرور الزمن أن تفي لنفسها بهذا العهد، وأن تقاوم قوانين الطبيعة وسنن الحياة التي تسري على كل إنسان سوي، فبدأ الكبرياء يزول شيئا فشيئا، ولم يستطع أن يقف في وجهة طبيعتها الأنثوية ولرغبتها في الارتباط.

حيث تعلن عن هذه الرغبة بصريح العبارة « رباه إلى متى هذا الإبحار اللانهائي.. لا بد لي من ميناء أرسو عنده ميناء يقبل احتضاني بلا تأشيرات أو شروط مسبقة لأسند رأسي إلى صدره الحنون..فأين مينائي؟ أين رجلي. » [3]

ترجع خولة إلى طبيعتها واعترافها رغم المكابرة بحاجتها إلى الرجل الذي يمثل لها مرتع الحنان والأمان.

قررت خولة أن تعطي لنفسها فرصة حرمها منها القدر، أو بالأحرى قد حرمت منها لمدة طويلة نتيجة الوعي العربي الخاطئ لمفهوم العذرية والشرف، تعرفت خولة على أول رجل في حياتها كما جاء على لسانها [4]، وقد التقت به صدفة، ولأن خولة ضاقت بالحمل الثقيل الذي لازمها لمدة طويلة، حاولت مصارحة هذا الشاب بصدق عما حدث لها في طفولتها، بعد أن قادها

---

[1] - نهل مهيدات : الآخر في الرواية النسوية العربية (في خطاب المرأة والجسد والثقافة) ، ط1 ، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، 2008، ص 75.
[2] - أوشام بربرية ، ص 28.
[3] - المرجع نفسه ، ص 29.
[4] - المرجع نفسه ، ص 30.

إلى أحد المنازل ادعى أنه لصديقه، وفي مقابل النية الحسنة لخولة تبرز النية السيئة لهذا الشاب، خصوصا بعد أن أخبرته عن حادثة الاغتصاب فنزل عليه الخبر كالصاعقة ولم يصدق ما قيل له

حيث ظن بأن خولة هي مومس، و لابد أن يغتنم الفرصة، لكنها استطاعت بمكر الأنثى التخلص منه والفرار، والألم يعتصرها والخيبة تقتلها لأنها ظنت لوهلة أنه يمكن لهذا العقل الذكوري العربي المغلق أن يتفهم ظروف اغتصابها وينصفها مما ابتلاها به الزمن.

فالعذرية في مثل هذا النظام السائد دليل شرف قاطع تحاسب عليه المرأة بقسوة وعسر، فرغم معرفة الشاب لخولة و استقامها إلا أنه يطيح بكل خصائصها ويضرب بها عرض الحائط بمجرد فقدانها للعذرية.

فالرجال على حد تعبير الكاتبة « مهما أتوا من علم ومعرفة مصابون بحمى الغشاء والشرف الرفيع لديهم مرهون بمقدار الدم الذي يسيل منه، هكذا علمهم آباؤهم وعلم الآباء أجدادهم. » [1]

تتعرف خولة مرة أخرى على شاب آخر كان مريضا في المستشفى، أعجب بها ونشأت بينهما علاقة محبة إلا أنها اكتشفت خيانته لها مع امرأة أخرى، وهكذا لم يحالف القدر خولة في الحصول على شريك وفي وصادق لها.

قرر جد خولة العودة الى الريف، فتحولت خولة الى العمل بمستوصف القرية وهناك تعرفت على رجل آخر كان زميلا لها بالمستوصف عاد من المهجر، اتفقا على الزواج بعد أسبوع من تعارفهما، وقبل أن تقام مراسيم الزواج ونعرف كيف سيتعامل هذا الزوج مع السر الذي أخفته خولة، هل سيتقبله أم سيكون موقفه كموقف سابقيه ممن تعرفت عليهم خولة؟ بهذا التساؤل ينتهي الجزء الأول من النص، وتعود الشخصية المحورية لتكمل تفاصيل قصتها بعد مرور عشر سنوات.

تكرس شخصية (خولة) في الجزء الأول من الميني رواية مبدأ الشخصية الجاذبة التي تستأثر اهتمام الشخصيات الأخرى[2]، فهي محط اهتمام الجميع خصوصا الجنس الآخر (الذكوري) لتمتعها بسمات حميدة كالشجاعة والجرأة والثقة بالنفس وإتقان العمل والتميز في فعل

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 28.

[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ط2 ، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء،2009،ص 269.

ذلك [1]. تخرج شخصية خولة من قوقعة المرأة النمطية التي تحضر في الكثير من الروايات العربية [2].

« والمرأة النمطية هي ابنة المجتمع الأبوي الممثلة لموروثه، والصادرة عنه والقانعة بقيمة، والمحافظة على مثله، حتى ولو عانت منه» [3]

قررت (خولة) خرق هذه القاعدة المجحفة في حقها، والتي لا تحقق إلا على حسابها وعلى حساب اضمحلال خصوصية الأنثى وتلاشيها في سبيل المحافظة على قيم ومبادئ تعاني الكثير من العقد، التي يصنعها الرجل العربي نتيجة إحساسه بالنقص وتصنعها هي الأخرى بسلبيتها وخنوعها.

تأتي في الجزء الثاني مفارقة سردية تصل بالحدث الدرامي الى حد الذروة، وذلك بانقلاب الموازين وظهور (خولة) في صورة مغايرة تماما لشخصيتها السابقة، فقد انطلت عليها اللعبة واستسلمت للقوانين التي كانت ترفضها وتمقتها، وتحولت من امرأة حرة تصنع قرارها بنفسها الى إنسان مقيد مسير يخضع الى قوى غريبة كانت في البداية تجهلها [4].ولكن في حقيقة الأمر لم يكن السحر والشعوذة وحدهما السبب في خنوع (خولة) واستسلامها، وإنما إحساس (خولة) بالنقص نتيجة حادثة الاغتصاب التي تعرضت لها المقيتة ومعاملته لها باللامبالاة [5]

يعد هذا السبب جزءا من الحقيقة و ليست الحقيقة كلها، ذلك أن (خولة) أصبحت في الجزء الثاني تفكر بطريقة ترفض فيها الخسارة، وكأنها اختارت السلام و العودة الى قواعدها كامرأة، تلك القواعد التي وضعها الوعي الذكوري السلبي، فرغم بشاعة الوضع والواقع المرير الذي صدمت به (خولة) ظلت تمسك بالأوهام وذلك رغبة منها في الهروب من مواجهة الحقيقة، والابتعاد عن الحل الذي قد يجرحها و يخدش كرامتها كامرأة عربية والمتمثل في الطلاق.

في الجزء الثاني تظهر شخصية (خولة) بشكل آخر، حيث تتخطى الهاجس الذي كان يتبعها وهو شرف العذرية، لتظهر محاطة بظروف مغايرة تماما للظروف السابقة، حيث يتحول مسار السرد من تقديم معاناة (خولة) نتيجة الاغتصاب، الى مسار آخر يلعب فيه الجهل والشعوذة والسحر دورًا فعالاً في صنع الأحداث وتوجيهه مسار حياة خولة.

---

[1] - أوشام بربرية ، ص 28.

[2] - رزان محمود إبراهيم : خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ، ص 176.

[3] - المرجع نفسه ، 176.

[4] - أوشام بربرية ص 46.

[5] - نفسه ، ص 59.

تظهر شخصية " الزوج " الذي ترتبط به (خولة)، وبهذا الارتباط تتحول شخصية خولة من شخصية فاعلة الى شخصية سلبية لا تملك قراراتها، وإنما تسير كــدمية متحركة، حيث تـــتزوج

خولة بزميلها في المستوصف، فبعد رفضها له حين تقدم لطلبها لأول مرة تعلن القبول به لمجرد زيارة حماتها لها، فمنذ تلك اللحظة تسلب إرادة خولة بسبب الشعوذة التي مارستها عليها هذه المرأة [1].

تنتقل خولة إلى بيت زوجها بعد إقامة حفل متواضع في بيت جدها، هذا الأخير الذي لم يعارض زواجها رغم عدم استلطافه لزوجها [2]. لأنه كان يظن أن خولة متعلمة و لا بد من إعطائها فرصة اختيار زوجها بنفسها.

تخرج خولة من مأزق لتقع في آخر ويبدو أن المأزق الثاني أسوء و أقسى من الأول؛ ذلك أن خولة كانت في الأول على الأقل تملك إرادتها وفاعليتها، أما في الثاني فقد أصبحت خولة مسلوبة الإرادة، وصارت مثل ضفدعة تنق في مستنقع جاف – على حد تعبيرها _ فبعد طقوس السحر والشعوذة التي مارستها عليها " الحماة " أصبحت لا تقوى على فعل أي شيء إلا وفق رغبة هذه المرأة القوية المتسلطة، كانت خولة تحلم بليلة الزفاف فتفاجأ بأنها أقصى من الاغتصاب،فزوجها رجل يصدق وصفه بالمتوحش يخضع هو الآخر لسلطة أمه،هذه الأخيرة التي تمثل محور الشر ،تتميز بحب الامتلاك فرغم زواج ابنها بأكثر من امرأة إلا أنها ظلت تتفرد باهتمامه وحبه لها دون زوجاته[3].ومنهن خولة التي صدمت بالواقع الجديد حين اكتشفت أنه لا سعادة تنتظرها ولا زوج يحبها ويحترمها كما حلمت دائما " أهذه هي ليلة العمر التي تتحدث عنها الكتب، أهذه هي ليلة الحلم حقا؟ وكيف يكون الاغتصاب إذا "[4] تصدم خولة بأن زوجها متزوج بالعديد من الزوجات وله عدة أطفال فرت أمهاتهم من القهر والظلم، إلا أن خولة حاولت أن تتعود على الواقع وعملت ما استطاعت أن تغير من سلوك زوجها، كانت تنتظر استكمال المنزل الملحق بالمستوصف لتسكن فيه بمفردها مع زوجها لعلها تستطيع أن تحسن الوضع إلا أنها تصدم بخيبة أمل أخرى حيث تنتقل حماتها وبقية أفراد العائلة للإقامة في المسكن الجديد،

---

1 - نفسه ، ص 56.
2 - نفسه ، ص 60 .
3 - نفسه ، ص 65 .
4 - نفسه ، ص 45.

وتعيش خولة نفس المعاناة التي عاشتها في منزل الحماة من تسلط وقهر لها والتصرف في حاجاتها وتهميش رأيها عمدا من قبل كل أفراد العائلة.

وقد أصبحت في الجزء الثاني طبيعة حياة خولة التي يصنعها أهل زوجها هي سبب معاناتها، فهم قوم ريفيون ولكنهم لا يتسمون ببساطة أهل الريف ولا بطيبتهم " أهؤلاء حقا هم الريفيون الطيبون البسطاء القانعون الذين تعرفنا عليهم من خلال الكتب ونحن صغار؟.." [1]، فهم قوم يتسمون بالطمع، واللؤم ، والخسة، اللهفة ،البغض، و النفاق ، والرياء، والنذالة. [2]

وهؤلاء القوم هم صورة لبعض المجتمعات الريفية التي تسبح في الجهل والظلام، وتتخذ من الشعوذة سلاحا لتحقيق مآربها الشريرة، وتحط من قيمة المرأة " فهم من النوع الذي لا يسمح للمرأة بازدراد اللقمة إلا إذا اشتغلت كالبهيمة" [3] .

تستيقظ (خولة) من غفوتها على حقيقة مرة، وهي حقيقة زوجها الذي لم يتزوجها لحسنها وجمالها وإنما لوظيفتها ومرتبها تلبية لرغبة أمه، " فابنها تزوجني من أجلها، وهو كان سيقبل بي طويلة كنت أو قصيرة، سمراء أو شقراء ، سمينة أو نحيلة " [4].

تتطور الأحداث وتتأزم أكثر حيث تكتشف خولة أن لا أمل في صلاح زوجها لأنه مارق رفضته أميات القربة قبل المتعلمات.[5] " فهو محسوب على المسلمين ظلما خاصة حين يتبجح بأنه لم يسجد لله مرة واحدة في حياته ولا يصوم أيضا" [6] إلى جانب ممارساته الشاذة وخيانته لزوجته، وبعد اكتشاف خولة لحقيقة الأمور والتيقن أنها وقعت تحت رحمة دجالين.[7] وأخيرا قررت خولة ترك كل شيء بما في ذلك طفليها لتسترجع حريتها الضائعة وكرامتها المسلوبة، فالمواجهة مع هؤلاء الدجالين خسارة " لذلك قررت الانسلاخ من عالمهم بهدوء لأسقطهم من ذاكرتي..أريد أن أفر من الجحيم الذي دخلته برجلي علهم يستردون عفريتهم الذي يطاردني في كل زمان ومكان في اليقظة والحلم و الذي ينتقم مني إذا أنا حاولت أن أثبت وجودي، وإنسانيتي.."[8].

---

1 - نفسه ، ص 48.
2 - نفسه ، ص 49.
3 - نفسه ، ص 48.
4 - نفسه ، ص 48.
5 - نفسه ، ص 63.
6 - نفسه ، ص 60.
7 - نفسه ، ص 64.
8 - نفسه ، ص 70.

إن معاناة المرأة (خولة) وقهرها في هذه الرواية لم تقتصر على الجنس الذكوري فحسب فقد ارتبط الجزء الأول فعلا بالنظام الذكوري المتسلط، حيث كان له الدور الأكبر في تغيير مسار حياة خولة بدءا من شعورها بالعاطفة نحو حمادي المجــاهد، وهو السبب الأول في تحديد مســار حياتها ثم بحثها عن حمادي الحلم والعاطفة التي تجدب المرأة بالفطرة للطرف الآخر، ثم تعرضها للاغتصاب وهي تبحث ببراءة الأنثى عن ذلك الشعور الجميل الذي راودها يوما فكان حمادي الرجل الأول الذي سبب لها الألم حين أحست نحوه بذلك الإحساس، أو هو صورة للرجل الحلم الذي تتمناه كل امرأة، وكان الألم الثاني أيضا سببه الجنس الذكوري، حيث تعرضت للاغتصاب من طرف أحد الشباب الطائش، ويتكرر الألم في كل مرة من قبل هذا الجنس في كل رجل تعرفت عليه وظنت أنها ستحقق السعادة يوما ما.

فالأحداث في (أوشام بربرية) تقع في جزئن ضمن دائرتين أساسيتين:

تتمثل الدائرة الأولى في تسلط الوعي الذكوري المحدود، وخلق نوع من الصراع بين خولة والعادات والتقاليد المرتبطة بشرف العذرية.

أما الدائرة الثانية فتتشكل من صراع آخر بين خولة والأمراض الاجتماعية المتفشية في الريف، فالشعوذة و السحر من جهة وترصد تطور الصراع بين الزوجة والحماة من جهة أخرى وبين الزوجة والزوج المتسلط من جهة ثالثة.

لا تقتصر هذه القصة في طرحها على معاناة المرأة المتمثلة في صورة خولة من قبل الشخصيات الذكورية فحسب، بل تأسس هذه المعاناة من قبل الطرفين الذكوري والنسائي المتمثل في شخصية " الحماة ".

يبدو ظاهريا أن الجزء الثاني من حياة خولة لا علاقة له بالجزء الأول، إلا أن إمعان الذهن في طبيعة المرحلة الانتقالية التي خاضتها خولة من العزوبية إلى الزواج، تكشف أن شرف العذرية الذي مثل لها الهاجس الأول في حياتها له الأثر الكبير بطريقة أو بأخرى في توجيه طبيعة اختيارها لهذا الزوج دون غيره، لكون هذا الزوج عاد من المهجر، ولا بد أن يكون متأثرا بأفكار الغرب ومن بينها اللامبالاة بقانون العذرية كشرط الارتباط والزواج، وهذا ما أعطى خولة أملا في تقبل هذا الزوج لفقدان العذرية، و نستشف هذه العلاقة من خلال تساؤل البطلة في نوع من الحيرة عن سبب زواجها بهذا الرجل "لماذا ارتضيت مثل هذا الزوج، وفضلته على سواه؟ لقد كنت مطمع الرجال الممرضين و الأطباء...؟ هل لأني كنت ساذجة قليلة الخبرة؟ و لماذا وافقت

على هذا "التيس" بمجرد أن تقدم يطلب يدي و يعرض علي الزواج؟ هل لأني وجدته متفتحا لا مباليا؟ أم لأني كنت أشك في سلامة عذريتي بعد الاعتداء الذي حصل لي في طفولتي؟ أم أمه هي التي مارست علي دجلها..."[1]

و يتم هذا الخطاب الذي جرى بين خولة و نفسها عن تعدد الأسباب القهرية التي أجبرتها على اختيار هذا المسار, حيث لا يمكن تحديد سبب دون الآخر؛ ذلك أن كل الأسباب تعد قيودا وتقاليد تكبح حرية المرأة العربية في تقرير مصيرها و تحديد نظام علاقاتها بنفسها بعيدا عن ضغوطات المجتمع و سلطته القمعية.

ب-الشخصيات الثانوية

يكاد الحديث السابق عن الدائرتين المرتبطتين بخولة يلم بالخيوط الاساسية للحدث القصصي ولكنه يبقى إلماما قاصرا ما لم يضف اليه المرء شبكة العلاقات التي تضم الشخصيات كلها، ذلك من خلال تحديد ملامح الشخصيات الاخرى التي تستمد وجودها من الواقع المعيش فالعمل الفني مهما كانت طبيعته « يعتمد على النص ليتوزع انطلاقا من ذات القاص، يمتد أخدا من الواقع الاجتماعي الإنساني أسلوبا للكتابة القصصية » [2].

و لأن الشخصيات المحورية في النص تشكل نمودجا للمرأة العربية التي تحاول الانفلات من قيد القيم السائدة وإقامة قيم بديلة في ظروف خاصة تعكس وضع فئة واسعة من المجتمع، هذا النموذج لا يمكن أن تتضح ملامحه إلا من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره، بمعنى آخر إن الشخصية المحورية لا يمكن أن تصنع النموذج بمفردها في علاقاتها بكل الشخصيات المتواجدة في النص:

1ــ الجدة: لم تقدم الرواية (الشخصية المحورية) وصف الملامح المورفولوجية الخارجية والداخلية للجدين إلا بعض التفاصيل القليلة جدا، فكثيرا ما تأتي هذه الصفات في سياق الحديث جد مختصرة حيث توصف الجدة بالبلادة والغيرة كما ينعتها زوجها [3]، ونستنتج بعض ملامح شخصية الجدة أيضا من خلال الوصف السريع لبعض المشاهد، كتشبيه الجدة بالقطة المدللة حين يتصدر الجد الديوان لينقل خبر كشف العساكر لتعاون العائلة مع الثوار. « لقد نقل جدي الخبر

[1]- نفسه ، ص58-59 .
[2] - بومرزوق زين الدين : مقاربة للقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ، ط1، منشورات رابطة ابداع ، الجزائر ، د، ت، ص 17.
[3]- أوشام بربرية ، ص 6.

إلينا، وقد تصدر الديوان وتمسحت به جدتي كقطة مدللة تستمد منه الدفء » [1]، نلاحظ أن هذه الصورة السردية قد تبدو عفوية وبيسطة ولكنها تعكس بصدق مكانة الجدة، فتشبيه الرواية لجدتها بالقطة المدللة يحمل دلالة التهميش على الرغم من المعاملة الطيبة للزوج لها، فهذه صورة المرأة في المجتمع الجزائري في تلك الحقبة، ولفظة المدللة لا تنفي مكانتها السفلى، فتشبيه المرأة بالقطة في ذاته حط لقيمتها، فهذه الصورة تحمل الكثير من السخرية، فالجدة رمز للمرأة المنهزمة التي تقنع بما يرسمه لها المجتمع، فهذا الوصف يبدو بسيطا وسطحيا، ولكنه ذو دلالة مكثفة، فهو يعدو أن يكون مجرد وصف لهيئة الجدة في تلك الوضعية، بل يتجاوز ذلك إلى تقديم صورة عامة عن طبيعة المراة التي تتسم بالسداجة والبساطة والتبعية شأنها شأن القطة تلتمس الدفيء والحنان وإشباع رغباتها من صاحبها.

استطاعت الرواية من خلال هذا التكوين البسيط الساخر لبنية شخصية " الجدة " خلق معنى الدونية وتعميقه بصورة فنية تحمل الكثير من " السرية والجوهرية "، فقدرة الصورة في الرواية على تكثيف إيحاءات التصادي بين الظلال واللالات والرموز في مقاطعها المتواترة هو ما يجعل بلاغتها « سرية وجوهرية أي أنها تعتمد على وظائف التكوين في بنية الشخصيات والمشاهد والفضاءات ومقاطع الوصف والسرد..» [2].

ويمتد دور الجدة في غياب الجد إلى اتخاذ القرارات الخاصة بالاسرة، يظهر هذا في صيغتها الآمرة « وقالت بلهجة حازمة :- يجب أن نهرب حلا..» [3]، فهي التي تتول شؤون الاسرة في غياب الزوج، فوضعية الجدة تتحدد من دورها الذي تقوم به مساندة زوجها على صعاب الحياة.

2 ـــ الجـــد: يتميز بالحكمة والشهامة الوطنية ويملك قراراته بيده فهو « القائد الروحي للجماعة العائلية » [4]، يمثل السلطة المطلقة في التسيير والتنظيم يتميز بالصبر والحكمة والتفهم لطبيعة الامور، ويواكب التطور الحاصل في المجتمع، له الدور الاكبر في تعليم (خولة) ودفعها الى النجاح في مجالها العلمي، كما يتميز احترام قرارات خولة ، فقد أعطاها حرية التصرف في مصيرها باختيار شريك حياتها على الرغم من عدم استحسانه له في قولها : « لقد زوج " زهور "

---

[1] - نفسه ، ص 7.

[2] - شرف الدين ماجد ولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما (قراءات في التجليات النصية)،ط1، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2006، ص 28.

[3] - أوشام بربرية ، ص 15.

[4] - نور الدين سيليني : تيمة الجنس في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج ، ص 63.

الأمية من رجل لا تعرفه، وهي تعيش سعيدة معه، بينما أنا ولأني متعلمة ترك لي فرصة الاختيار، وليته تولى مهمة تزويجي لأحمله مسؤولية المشاكل التي أتخبط فيها.. » [(1)]. وهي صورة للرجل الحكيم الذي يستغل مكانته في أفعال ايجابية دون فرض السيطرة و التعصب.

يتميز بقوة فراسته في معرفة طبيعة الشر، فقد تعرف إلى أخلاق زوج خولة لأول مرة رآها فيها « عندما رآها جدي أول مرة استطاع بفراسته أن يستشف أحواله ويفهم طباعه فقد بدا غير مقتنع بكذبي وسألني:

_ هل أنت مرتاحة حقا مع هذا " الخنزير البري " ثم أضاف:

لو تزوجت كافرا وأغريته بالدخول في دينك لنابك من ذلك ثواب الآخرة وعشت معه حياة أسعد.» [(2)]. وقد مثل دور الأب بالنسبة لخولة التي فقدت والدها وهي صغيرة.

3 ــ الأم : تتميز بالصمت الدائم فتستعمل عينيها وسيلة للتعبير بدل الكلام، فهي قليلة الكلام تتصف بالوفاء لتاج الأمومة، صبورة على محن السنين، مضحية من أجل أبنائها، لم تعرف السعادة منذ وفاة زوجها « فهي المنكودة الحظ، التي استقدمت من بلاد القبائل لوالدي الذي وعد بها منذ كان صغيرا، ولكنه لم يسعد بها كثيرا ورملها في رعيان شبابها حين قضى مسموما بعد عودته من أحد الاعراس..» [(3)].

لم يبرز دورها بصورة كبيرة في سيرورة الاحداث وظلت علاقتها بابنتها خولة مضببة غير واضحة، حتى أننا لا نعرف مدى انسجام الأم مع خولة رغم معرفتنا بالتضحية العظيمة التي قامت بها الوالدة لممارسة فعل الأمومة، وتبدأ هذه العلاقة في البروز بشكل واضح في حالة وحيدة وهي حين تتعرض الأم لعملية جراحية يظهر على خولة التعلق الشديد بوالدتها [(4)].

وهي شخصية مؤمنة بالله تعالى، فهو ملجؤها الوحيد الذي تلجأ إليه حين يكشر الزمن عن أنيابه ولم تنصفها الحياة « تفرغت للعبادة و أفرغت نفسها في حب الله تسافر بعينيها الساحرتين في ملوكته فتنسى حاضرها المثقل بالأحزان وتتحدد مع الكون وديعة تصلي كقديسة فيصير وجهها آية من آيات الجمال لا يبوح بسره إلا لمن يتدوق الحسن» [(5)].

---

[1] - أوشام بربرية ، ص 60.
[2] - نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] - نفسه ، ص 6.
[4] - نفسه ، ص 57.
[5] - نفسه ، ص 53

4 ـــ زهور : تتسم بالرزانة والوعي، تزوجت بطريقة تقليدية، حيث تولى الجد مهمة تزويجها بنفسه من رجل صالح، وهي صورة معاكسة لشخصية خولة المتعلمة التي تتخذ قرارها بنفسها في كل ما يخص حياتها، فزهور تمثل المرأة التقليدية التي تكتفي برعاية الزوج والاطفال والقيام بالعمال المنزلية.

يعلن السرد عن علاقة قوية بين خولة و أختها زهور أقوى من تلك التي رأيناها بين خولة ووالدتها، فهي الصدر الحنون الذي تلقي عليه خولة حملها الثقيل، وتحس بالراحة وهي برفقتها[1].

5 ـــ زوج زهـــور: مثال للرجل الريفي المتزن الواعي، هو من النوع الذي تثقف في مدرسة التجارب والحياة، محب لزهور، له القدرة على إرغام الآخرين على احترامه والاستماع إليه، وهو نموذج معاكس ومقابل لشخصية زوج خولة كما سنرى بعد حين.

6 ـــ فاطمة : مثال للمرأة المنحرفة التي قادها الفقر الى المتاجرة بشرفها وأنوثتها، تعد ضحية للظلم والفقر،يتيمة الأب، تكسب القوت لإعالة عائلتها، وبقدر ما ألفيْنا (خولة) متمسكة بشرفها وسلوكها السوي رغم الجوع والفقر، نجد فاطمة تستسلم لإغراءات الإسكافي وترفض مقاومة الفقر بطرائق أخرى.

وكل هذه الشخصيات السابقة: الجد، الجدة، الام، زهور، فاطمة، حمادي. لم يبدو لنا فيها شيء من الرسم والوصف الخارجي، وعند تأمل هذه الشخصيات تبعًا لصفاتها الداخلية وأدوارها في النسيج السردي، نلفيها تختصر إلى نماذج متباينة تعكس صورًا نسائية وذكورية من الواقع.

7ـــ الإسكافي : تمثل هذه الشخصية الشر واللؤم والمتاجرة بالأعراض وإشاعة العهر بين النساء فمهمته هي تدبيح البراءة والمتاجرة بها [2]، تتميز هذه الشخصية عن بقية الشخصيات السابقة بحصولها على وصف مورفولوجي " فأطل علي الإسكافي بأنفه الطويلة ووجهه المنكر...»[3].

هذا الوصف له دور في إعطاء دلالة عن سلوكاته وتكوينه الداخلي، فغالبا ما ينسجم الوصف الخارجي بالداخلي ويدعمه، فوجهه المنكر يتفق ودلالة دواخله الخبيثة المنكرة.

---

1 - نفسه ، ص 33.

2 - نفسه ، ص 25.

3 - نفسه ص 24.

8 ــ حمادي : إحدى الشخصيات الثانوية التي كان لظهورها في حياة (خولة) الأثر الأكبر في توجيه مسار حياتها بطريقة غير مباشرة، وهو مجاهد أصيب في إحدى المعارك من قبل عساكر الاحتلال، قادته الصدفة إلى عائلة خولة التي أسعفته، وأثناء إقامته بينهم تعرضوا لهجوم آخر اضطرهم إلى الفرار، حيث ساعدت خولة زهور على السير و الفرار، وتولد في (خولة) شعور بالعاطفة تجاه " حمادي " [1]. تلك العاطفة التي شكلت الأثر الوخيم على خولة بعد الاستقلال.

وفي مقابل إهمال الرواية ذكر أسماء بعض الشخصيات، تذكر أسماء بعض الشخصيات الأخرى على الرغم من ضآلتها وبساطة أدوارها في المسار العام للسرد، وهذه الشخصيات هي: رفاق حمادي: علي، الصادق، عمار، والملاحظ على أسماء هذه الشخصيات أنها أسماء راقية وتحمل الكثير من المعالي الفاضلة، وتمتد الى جذور تاريخية إسلامية، كلها أسماء فاضلة تستحضر عند مجرد قراءتها العديد من الصحابة رضوان الله عليهم.

ويبدو حمادي كشخصية قصصية مشبعة بسمات البطل المناضل على الرغم من بروزه الوجيز على مسرح الأحداث، وتبرز هذه السمات من خلال بعض التفاصيل البسيطة التي ذكرتها الرواية، التي تجمع بين البطولة والأخلاق، أما الجانب البطولي فيظهر من خلال قدرته على التصدي و مواجهة العدو بعزم وإصرار على النجاح [2]، وأما الجانب الاخلاقي فيتجسد في صبره وقدرته على الاحتمال [3]، وفي الموقف الذي اتخذه أثناء ولادة البقرة، فرغم إصابته فضل مساعدة العائلة التي ساعدته [4]، وفي إيثاره للآخرين حين التقى بصديقه (علي) وطلب منه مساعدة النساء بدل من مساعدته [5].

وهو نموذج للشخصية الجاذبة التي تفرض احترامها على الشخصيات الأخرى بسبب عمله البطولي وتضحيته في سبيل الوطن الى جانب صفة الرزانة والصبر الذي يتميز بهما، فهو رجل متكامل بمقاييس الرجولة.

إذا كانت شخصيات الجزء الأول تتسم في أغلبها بالخير فإن شخصيات الجزء الثاني على النقيض من ذلك:

---

1 - نفسه ، ص 15.
2 - نفسه ، ص 14.
3 - نفسه ، ص 11.
4 - نفسه ، ص 16.
5 - نفسه، ص 60.

8 ـــ الزوج : ينهض البناء الداخلي لهذه الشخصية على تركيب نفسها على محور الشر والطيش والتغطرس، فقد كان الزوج طائشا في القرية ثم عاد من المهجر مارقا [1]، وبقدر ما ألفينا زوج زهور يتميز بالحكمة والرزانة وجدنا زوج خولة يبتعد تماما عن هاتين الصفتين، فقد تميز باستهتاره بالمبادئ والقيم " فهو محسوب على المسلمين ظلما، خاصة حين يتبجج بأنه لم يسجد لله مرة واحدة في حياته ولا يصوم أيضا..."[2]، ويعاشر خولة معاشرة سيئة في مقابل زوج زهور الذي يُنعم عليها بالسعادة والهناء، وتستهتر هذه الشخصية بالروابط الأسرية والحياة الزوجية، بقدر ما ألفينا خولة متمسكة بأخلاقها حريصة على شرف العيش بطريقة كريمة، فهي تصد كل علاقة خارج إطار الزواج، نلفي زوجها مارقا، يعشق خيانة زوجته مع الساقطات من النساء ويفتخر بمثل هذه الممارسات الشاذة.

فالكاتبة من خلال خلق هاتين الشخصيتين بسلوكات متناقضة ترمي الى التعبير عن جانب من واقع المرأة العربية التي ترضخ لنظام التسلط والقهر، فالزوج يبيح لنفسه ما يحرمه على الزوجة، ويرى الباحث مصطفى حجازي في هذا الصدد « أن العفة في مثل هذا النظام تلزم طرفا واحدا دون الآخر وطبيعي أن يقع الجرم كله على المراة ، فهي المذنبة أبدًا، مذنبة إذا استسلمت للإغراء قبل الزواج، ومذنبة إن حرمت المتعة برفقة زوجها، أما الرجال فبإمكانهم غزو الحصون الأخرى، ويفاخرون بهذه الغزوات الخطرة المخزية، وهذا يعني أن النظام نفسه يحكمهم أسيادًا يمنحهم الاتصال الجنسي بغير زيجاتهم، ولا يسمون ذلك خيانة بل يعدونه فحولة وشجاعة وغير ذلك من الفضائل الذكورية...» [3].

وقد قرنا بين هاتين الشخصيتين من حيث البناء الداخلي والسلوكات والأخلاق، لأن شخصية خولة مرتبطة بشخصية زوجها ارتباطا وثيقا، فالزوج وهو الحلم الذي كانت خولة تنتظره، والسعادة التي كانت تنشدها والسند الذي تسنده في حياتها، إلا أنه كان الإنسان الذي دمر حياتها بسلوكاته السلبية وأنانيـــته وعدم مراعاته لمشاعرها، فقد حطم كل أحلامها و آمالها وتحول إحساس خولة تجاهه من الإعجاب إلى الاشمئزاز والكره، تتكثف هذه الدلالة في قولها : « فغادر

---

[1] - نفسه، ص 66.
[2] - نفسه ، ص 60.
[3] - نور الدين سيليني: تيمة الجنس في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، ص 141.

قلبي بالتدرج حتى بت أكرهه وصرت أنظر إليه بازدراء بعد أن عافته نفسي وصار جسدي يرفضه.." [1].

9 ــ الحــماة: ينبني البناء الداخلي لهذه الشخصية على مبدأ الشر المزروع في هذه المرأة التي تتصف بالطمع وحب الذات وحب المال، تسخر جميع الوسائل لتحقيق مآربها، تعتمد السحر والشعوذة للسيطرة على الآخرين لمصالحها الخاصة بما في ذلك ابنها وهو أقرب الناس إليها، فقد سيطرت عليه فتزوج أكثر من امرأة دون مبالاة و أنجب عدة أطفال دون أن يكون أبا مسؤولا ً، فهي تسلبه إرادته لتظل هي حبه الوحيد، وهنا تحضر صورة أم خولة المؤمنة المضحية في سبيل سعادة أبنائها، فهي تتميز بحب الايثار، في حين الحماة تتصف بالأنانية فلا يهمها إلا إشباع رغباتها الأنانية، لها الدور الأكبر في تسيير حياة خولة، فقد ساهمت في تحويل حياتها إلى جحيم بإبعاد زوجها عنها والتصرف في جميع خصوصياتها وأخذ القرارات بالنيابة عنها [2].

و أخيرا يمكن أن نمسك ببعض السمات العامة التي تطبع الشخصيات الثانوية:

– إن الشخصيات الثانوية في النص لا تعرض إلا بقدر ما تساهم في إضاءة الشخصية المركزية (خولة) وتحديد أبعادها الاجتماعية والنفسية، فالسرد لا يعرض من سيرة الشخصيات الثانوية إلا ما يتصل بسيرة الشخصية المركزية، فليس لأي شخصية من هذه الشخصيات حياتها المستقلة الكاملة إذ لا يحق إلا للشخصية المركزية أن تكون حياتها كاملة.

فنحن لا نعرف أو نعلم عن الحياة الخاصة لجميع الشخصيات الا ما يتصل بإشكالية (خولة)، وهذا يعود إلى طبيعة السرد في (أوشام بربرية) إذ أن الشخصية الرئيسية تروي كل أجزاء القصة على لسانها.

– كما تفتقر بعض الشخصيات الثانوية لأسماء تنعت بها، فالراوية تحرمها من أسماء مستقلة عن قرابتها العائلية بها، رغم ما لهذه الشخصيات من أدوار معتبرة في التأثير على سير الأحداث بدرجات متفاوتة، ولعل ما يفسر هذا الإهمال لجوانب عديدة من حياة هذه الشخصيات، أن الراوية بصدد سرد سيرة حياتها، ومن ثم فكل الشخصيات الأخرى تحضر بالقدر الذي تضيء من خلاله جانبًا من جوانب حياة الراوية البطلة.

– يبدو أن المبدعة حيث تتطرق لعوالم ذاتية تخصها أو تخص المرأة العربية لا تقدمها إلا في حضور العالم المقابل الذي يمثله الرجل، فكل التغيرات السردية التي لازمت الشخصية البطلة

---

[1] - أوشام بربرية ، ص 60.

[2] - أوشام بربرية ، ص 61.

كان لها صلة مباشرة أو غير مباشرة بالرجل، لهذا تنتفي مقولة ذاتية السرد لدى زنير في (أوشام بربرية) إلى جانب أن حضور الطرف الآخر لا يمكن الجزم بأنه موظف بطريقة مرسومة أو مقصودة لذاتها،ذلك أن الحياة الاجتماعية التي أرادت المرأة تصويرها يعد الرجل جزءا فاعلا فيها يصعب تفاديه شاء المبدع أم أبى.

ومما يوضح النظرة الإيجابية للساردة أنها تقدم أكثر من شخصية ذكورية متباينة المواقف تجمع بين السلبي منها والايجابي.

– إن الكاتبة في محاولة خلقها لعالم سردي يبرز معاناة المرأة العربية في ظل الثقافة والوعي الخاطـــئ لوظـــيفة المرأة العربية، حاولت خلق عالم قصصي تحضر فيه شخصيات متباينة للمرأة العربية، فهي تبتعد عن إعطاء سمة القداسة للمرأة، كما تبتعد عن الانحطاط بها إلى أسفل الدرك، كما تفعل الكثير من الكاتبات التي تنطلق من رؤية متباينة وخلفيات معينة.

– حاولت الراوية بناء مجموعة من الشخصيات الأخرى، فإلى جانب شخصية خولة، تقدم بعض الشخصيات النسائية الأخرى والتي يتفاوت ظهورها قي النص (الجدة، الأم، الأخت زهور، صديقتها فاطمة، الحماة إحدى قريبات الزوج...) حيث يصدق على هذا البناء السردي إيجابية الرواية الإسلامية ذات المعنى البناء الذي يطرح صورا موازية للواقع تخلو من الذاتية تنحو كثيرا الى الموضوعية « تصور المرأة في سلبها وإيجابها، في غيها وإيمانها، في ضعفها وقوتها، في شرها وخيرها... ولا تلتزم نمطا واحدا، فلا تقدم المرأة الصالحة ذات الاتجاه السوي والدور الواضح والفعال في الحياة فحسب، بل تعرض أيضا أنموذج المرأة المناقص والمضاد والمرأة المنحرفة في سلوكها و أفكارها واتجاهها الضالة عن الطريق السوي المضلة لغيرها بما تنشره من فساد » [1].

---

[1] ـ نادية كتاف : صورة المراة في روايات كيلاني (ملكة العنب أنموذجا) ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير في اللغة العربية و آدابها، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ،2002 -2003، ص 16.

6_ الرؤية السردية:

يجمع نص أوشام بربرية بين ساردتين مختلفتين نحويا، الساردة الأولى تروي الأحداث بضمير الغائب، وهي منفصلة عن الأحداث، لا نكاد نسمع صوتها إلا من خلال بعض التدخلات المقصودة، والساردة الثانية تروي الأحداث بضمير المتكلم، وهي ساردة عاشت الأحداث مباشرة إذ هي بطلة الرواية (صوت الأنثى)، الساردة الأولى توجه خطابها إلى متلقي النص أما الساردة الثانية فتوجه كلامها الى متلقية واحدة وهي الساردة الأولى التي توازي المؤلف.

والملاحظ أن الساردة الأولى تعاضد الشخصية المركزية في روايتها للأحداث، فلا تضيف شيئا إلى ما تقوله الشخصية المركزية عن نفسها، أو عن علاقتها بالأشياء في مقابل هذه المساندة المضمنة تحاول الساردة الأولى التظاهر بالحيادية من خلال بعض التدخلات الموجهة لمسار السرد بين الفينة والأخرى والمقصودة، والتي تمثل القناع الذي يختفي إيديولوجية الكاتبة وموقفها من أحداث القصة. « فالراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الراوي لتقديم عمله »[1].

حيث يحضر صوت هذه الساردة في مواضع قليلة معدودة وهي في أغلبها تدخلات الكاتبة بصورة غير مباشرة من مضمون السرد، حتى تبدو موضوعية في تلقيها للأحداث ومشاركة في مستوى البنية السردية من خلال المواقف الحوارية التي تجمعها بالشخصية الساردة على قلتها.

تسود السرد رؤية واحدة هي الرواية المصاحبة أو الرؤية مع، فالسارد لا يعلم عن الأحداث إلا ما تعلمه الشخصية الرئيسية أو بالأحرى ما تلقيه عليه.

من خلال الشخصيات المحورية (مركز السرد) نرى بقية الشخصيات ومعها نعيش الأحداث المروية « إن الرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية المركزية، وفي الواقع تغدو هذه الشخصية ‹ مركزية › ليس لأنها ترى في المركز ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى »[2]، فالساردة المنفصلة عن الشخصيات الراوية لا تزيد أية معلومات عما تقدمه الشخصية الرئيسية، كما أن معظم التدخلات البسيطة غايتها التأكيد على حيادية السارد المنفصل، وهي تبتعد عن كونـــها تعليلات وتبريرات تربط الوظـــائف السردية، وإنما تقتصر على ما تقدمه الشخصية المحورية، وبالتالي رواية الأحداث من الداخل حيث تعمد الكاتبة من

---

1 - سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 131.

2 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 289.

خلال هذا الاستعمال إلى إبراز الذات الساردة للراوية (الشخصية المركزية) بل تضخيمها وتحويلها الى محور للعالم القصصي الذي ترويه، فكل شيء يقاس بالنسبة لموقع هذه الذات، فهي المعيار في كل شيء، نرى من خلالها كل الأشياء والشخصيات وهذا الإجراء يجعل العالم المروي نسبيا ذاتيا منظورا من جانب فردي واحد وجانب الشخصية المركزية.

فالسارد الأول يوهم القارئ بأنه متلق أول لمجموعة من الأحداث التي يرويها عليه السارد الثاني (الشخصية المركزية)، التي تعتمد على تقنية الإجترار في استحضار ماضيها والشخصيات والأقوال والأفكار والأحاديث وكل جوانب العالم الخيالي المصور على أنه تجربة مرت بها وانتهت، ولم تعد لها قدرة على تغيير مجراها أو فرصة للتدخل فيها لأنها أصبحت في عداد الماضي المنصرم، هذا الماضي الذي أصبح مجرد ذكريات ترويها الشخصية المركزية على شكل اعترافات، ولم يعد السرد فاعلا في تغيير الواقع أو المشاركة في صنع مستقبل ما.

فاعتمادا على تحليل طريقة الراوية في تقديم مجريات الأحداث نستنتج أن الراوي اعتمد مقياسا واضحا على مستوى البنية السردية وهو المقياس الكمي، فهو يلجأ على طول الشريط السردي الى تقديم المعلومات بشكل متواصل عن الشخصية الرئيسية وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى.

ثم إن اتخاذ المؤلف لراويين أحدهما منفصل والآخر متصل بما يرويه يرتبط لا محالة بأغراض حتمية متعلقة بالحيادية وعدم الانحياز، كما تتم هذه الازدواجية الخطابية أيضا عن رغبة الكاتبة في تملصها من أي إيديولوجية يمكن أن تنسب إليها، خصوصا وأن الخطاب النسائي عادة ما يواجهه اتهام تصنيفه ضمن كتابة سيرة ذاتية أو بالتعصب لصوت الأنثى، كما أن هذه الازدواجية – أي استعمال أكثر من صوت سردي – يقضي على الرتابة والأحادية اللتين قد تتكونان نتيجة اعتماد قاص واحد.

فتبدأ الشخصية رؤيتها بتمهيد توطئ به لما سيحضر من وقائع تنتقيها من حياتها تضفي عليها نظرتها الذاتية " لطالما خدعنا بهذه الكلمات (الحب، الزواج) وبعدها تكتشف أن لا حب موجود ولا زواج آت، ربما أنا الريفيـــة الساذجة وقد دخلت المدينة والأحـــلام القزحية تسكن صدري... فإذا المدينة غابة و أنا شجرة غضة تمتد إليها الأيادي وتعبث....والزمن يتسلق أغصاني ويعبث...ثم لا شيء سوى طعم الرماد ومرارة الذكرى...ستضعين يدك على الجرح

بنفسك، وستطئين على الجمرة برجلك وستذهلين للمآسي المفجعة والحوادث الأليمة التي مرت بي" [1].

وبعد أن توطئ الشخصية لرؤيتها الخاصة، تبدأ باستحضار الوقائع التي تتضافر لبناء الحدث العام للقصة، وقد تمكنت الشخصية من إضاءة جوانب حياتها من خلال هذه الرؤية الداخلية التي تخولها قول ما تريد قوله، وبالطريقة التي تريدها، إلى جانب كون هذه الفقرة توطئة للمباشرة في سرد الأحداث تمهيد الغرض منه وتهيئة المتلقي وربطه بما سيأتي من الأحداث، تؤدي هذه الرؤية الداخلية دورا بارزا من خلال هذه الفترة إلى تسليط الضوء على العناصر الفنية للقصة من شخصيات و أحداث وزمان ومكان فهي تختار الوقائع الدالة والمؤثرة وتضفي عليها رؤيتها الخاصة.

وتتوالى الأحداث والوقائع محكومة بالرؤية الذاتية للشخصية فتطلق الكثير من الأحكام الذاتية، كموقفها من مفهوم العذرية لدى الرجل العربي « صدقيني أن أغلب الممرضات اللواتي يشتغلن معي روين لي عن مغامراتهن قبل الزواج ما لا يخطر لك على بال، ومع ذلك فزن بعين الرضا وشهادة ‹ الشرف الرفيع › بينما أخريات كن ضحايا ظروف غامضة صنفن في زمرة المنبوذات لفطن كالنواة لمجرد فقدانهن للعذرية، أرأيت كم هم ساذجون هؤلاء الرجال ومزيفون وأنانيون، فالكل يتزوجون بطريقة أجدادهم الأولين يتناوبون هذا الميراث جيلا بعد جيل ويطبقونه بقدسية و أمانة »[2]، و يتتابع السرد في كل أجزاء النص بخطية متدفقة يكون التبئير فيها مركزا حول شخصية المرأة ورؤيتها السردية، فالمتلقي يتلقى العالم السردي من خلال المزواجة بين رؤية أنثوية ثاقبة، وشخصية امرأة تمثل المحور في النص، و تلعب الدور الرئيسي فيه, فليس ثمة فصل بين تلك الرؤية و تلك المرأة التي تتعرض لفعل التهميش على الرغم من حضورها الطاغي على النص- من خلال فعل الاعتراف - وهي تتعرض لاغتصاب مستمر لجسدها وعقلها وجهدها و مشاعرها و إنسانيتها فقد اغتصبت جسديا في طفولتها ثم بعد زواجها فهي تغتصب كل ليلة حيث يمارس زوجها المتوحش عليها شذوذه، واغتصبت في جهدها ومشاعرها وإنسانيتها حيث حرمت من كل شيء بعد زواجها، وحين يُنبذ كل شيء فيها، ويسلب جهدها، والالتفاف حول كل شيء تملكه.

1 - أوشام بربرية، ص 5.

2 - أوشام بربرية ، ص 29.

-استعمال الضمائر:

لقد مكن استعمال ضمير المتكلم الساردة من السيطرة على عملية سرد الأحداث؛ ذلك أن ضمير المتكلم يعطي الساردة القدرة والكفاءة لسرد الأحداث بطريقة جيدة بحكم قابليته للذوبان والتلاشي في سائر المكونات السردية، كما مكن الساردة من القيام بعملية انتقاء الأحداث بطريقة سهلة ومختصرة، ضف الى ذلك أن استعمال ضمير المتكلم يساهم في إيهام القارئ بغياب المؤلف السارد إذ يواجه مباشرة الشخصية وهي تعرض الأحداث، والى جانب استعمال الشخصية الساردة والضمير المتكلم يحضر أيضا استعمال نسبي لضمير الغائب والمخاطب حيث يوظف الغائب من طرف الساردة المنفصلة عن الأحداث في النص التمهيدي الذي استفتحت به القصة، ويرتبط استعمال الغائب أيضا بالأحداث المتعلقة بالشخصيات الثانوية والتي يتم الأخبار عنها على لسان الشخصية المركزية .

أما المخاطب فيبرز إما في المشاهد الحوارية التي تجمع الساردتين ومثال ذلك مشهد حواري يجمعهما في المقدمة: " أم يحدث أنك أحسست شعور فتاة تعدت سن الزواج.تقلب طرفها في الرجال، كل الرجال، وهي تعلم أن لا أمل لها في الحصول على أحدهم

– أيائسة أنت الى هذا الحد؟

– وأكثر......

– الحقيقة ما شعرت...فأنا سأتزوج عن قريب، أخشى أن تكوني داهمة

– كيف ؟»[1]

ويحضر استعمال المخاطب أيضا أثناء قطع الساردة لحبل أفكارها واستتكارها لماضيها موجهة الخطاب للمتلقي الأول (الساردة المنفصلة)، ولجأت الكاتبة إلى هذا الاستعمال المختلط لأن استعمال ضمير واحد يخلق نوعا من الرتابة في طريقة السرد، وكذلك موقفها الخاص من واقعة اختفاء صديقتها فاطمة برفقة الاسكافي « ...كانت نسوة الحـــي يرددن هذه الحادثة بشماتـــة

وتشف....وكان قلبي يتمزق في صمت لأجلها... لو أنهن عرفن ما عرفت من محن كن ينتحبن لأجلها...الثرثارات... طويلات الألسن... لم يعرين كما عريت، ولم يجعن كما جاعت » [1].

---

[1] - أوشام بربرية ، ص 5.

وفي مقابل هذه الرؤية الداخلية الذاتية تحضر رؤيا مقابلة لما تحاول أن تبدو أكثر موضوعية وهي رؤية الساردة المنفصلة ويحدث هذا الانطباع لدى القارئ من قراءته للتدخلات القليلة لهذه الساردة ومن مقاطعتها للشخصية الساردة وهي في ثورة الغضب في محاولة تدعي تهدئتها « أنت قاسية...كيف تتهجمين على الرجال كلهم بلا استثناء ملامحها لا تزال مكسوة بالقسوة... بعد صمت استطردت بشيء من الهدوء:

أقدر مشاعرك، ولكنني مقتنعة – رغم ما في لجهتي من انفعال – أن حكمي على الرجال لا يخلو من موضوعية وصواب.

_ لم أشأ أن ادخل معها في حوار هامشي وتركتها تواصل... »[2].

فالساردة لا تحاول أن تبدو موضوعية حيادية من خلال هذا التدخل الوظيفي الذي ترمي عن طريقه إلى اتخاذ موقف الاعتدال في رواية الأمور، إلا أن المساحة التي تشغلها الرؤية الداخلية تطغى بكثير على الرؤية الخارجية؛ ذلك أن الأحداث التي وقعت في الماضي تسرد على لسان الشخصية الساردة، أما صوت الساردة المنفصلة فلا يسمع إلا في بعض التدخلات التي تتحدث في زمن الحاضر أثناء سرد الأول للقصة.

[1] - المرجع نفسه ، ص 35.
[2] - المرجع نفسه ، ص 29.

7 _ بنية التشابه بين الكتابة والشخصية الساردة:

كثيرا ما يحضر الحديث في تحليل بعض النصوص عن إمكانية وقوع تشابه ما بين الكاتب والسارد ولكن هذا التشابه لا ينفي حقيقة أن العمل القصصي هو عمل إبداعي متخيل إذا " إن العلاقة بين الروائي والسارد حتمية، ولكنها إبداعية تخضع لشروط الإبداع الروائي وإجرائية" [1]، فالتشابه بين المبدعة والراوية المنفصلة في النص يلح بشكل كبير على الطرح والمناقشة في هذا النص، ذلك أن الكاتبة تلقب ساردتها الأولى (المنفصلة) باسمها (جميلة) كما أنها كاتبة، ثم أن المقدمة الافتتاحية للقصة تثير الكثير من الريبة في طبيعة الساردة المختارة، وكأن الكاتبة تعمدت الحضور داخل النص والإيهام بأن القصة المروية هي قصة تلقتها من إحدى الزائرات.

يبدو أن الكاتبة (المؤلفة) اختارت هذه الطريقة لهدفين اثنين:

أولهما الإصرار على وجود تشابه ما يربط بالشخصية أو بالأحرى بجميع النساء في العالم العربي، وذلك من خلال الحوار الذي افتتحت به القصة بين الساردة والشخصية المحورية، وكان يمكن للمؤلفة الاستغناء عنه وإيراده بطريقة أخرى تبعد عنها الشبهات، ونستحضر المشهد الحواري كما جاء في النص: " فتحت الباب بفرحة طفلة غريرة...فانتصبت أمامي فتاة حجاب غريبة...نظرت في عينيها فتأكد لي من غير عناء أني ما رأيتها قبلا حتى وهي تدخل من غير كلفة وببساطة أفسحت لها الطريق نحو غرفة الاستقبال وأنا أقول مرحبة:

– ومع ذلك أفضل أن أبقيه.

قلت لها بريبة:

– أنت...من أنت؟...قولي ألم تخطئي الطريق إلي، فانا لا أعرفك.

أجابت في عناد..

– أبدأ...ألست جميلة؟ أعرفك جيدا...

– غريب أنا ما رأيتك قبل الآن

– ربما تتعرفين علي إذا رفعت الحجاب

– تأكدي من أنه لن يحدث ذلك، أنا ما رأيت عينيك وهذا يعني أني ما التقيت بك قبل الآن

– هذا أفضل » [2]

---

[1] - سمر روحي الفيصل : الرواية العربية (الرؤيا والبناء) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2003 ، ص 33.

[2] - أوشام بربرية ، ص 3 – 4 .

إن ادعاء الشخصية بمعرفتها للساردة جميلة وإصرارها على ذلك ينم عن التشابه الذي يجمع بينهما، ويرجع أنه تشابه فكري وليس شخصيا، ذلك أن الكاتبة عانت ككل امرأة عربية من قيد العادات والتقاليد التي تحكم العالم العربي والتي تعد السبب في تشابه هذه المعاناة بين الساردة والشخصية، فالمبدع غالبا ما يبث همومه وانشغالاته من خلال الشخصيات الروائية التي يصطنعها والتي تكون مختارة من حياة شخصيات صديقاتها أو سمعت عنها أو رويت لها، أما الهدف الثاني من هذه الطريقة فهو رغبة الكاتبة بعد أن أوهمت القارئ بأن القصة تعنيها من جانب أو من آخر التملص من احتمال انتماء ما يسرد إليها وحتى تضفي على النص طابعا موضوعيا، وتوهم القارئ بالحيادية.

إلى جانب هذه الافتتاحية المراوغة وظفت الكاتبة عند بداية النص وعند نهايته عبارة تبدو بريئة ولكنها ليست كذلك. وذلك في قولها قبل وبعد بدء الشخصية في سرد قصتها " وهل تعتقدين أن قصتك تصلح للكتابة والنشر؟"

هذا الاستفهام لا يقتصر على المعنى الظاهر من السؤال، وإنما تريد به الكاتبة التشكيك في أحقيتها كأنثى بأن ترفع صوتها لتروي معاناتها؛ لأن هذا الزمن يعتقد أن هذه المعاناة خلقت لتعيش مع المرأة العربية بصورة طبيعية، ضف الى ذلك أن الكاتبة تبعد عن نفسها أي نوع من المساندة للشخصية وما ترويه لأن هذا الاستفهام يشكك في أن هذه المعاناة تستحق النشر، والأمل أن تفهم الإشارة إلى هذه العلاقة بين الكاتبة والساردة على أنها إشارة وصفية تشخيصية وليس حكم قيمة سلبا أو إيجابا

8-بنية الزمن :

للقصة زمنها الخاص الذي يختلف عن جميع الأزمنة ، فهو زمن تخيلي و ليس زمنًا واقعيًا "يتخذ مسميات الزمن الطبيعي للإيهام بالواقعية"[1]،إنه زمن تصنعه اللغة أو بمعنى أدق يصنعه السرد ، و لهذه الأخيرة قانونها الخاص في الإمساك بالزمن .

و يبرز الزمن في العمل الأدبي (القصصي) من خلال العلاقة بين القصة و الخطاب و التي يتولد عنها زمنان متباينان، زمن القصة و زمن الخطاب:

زمن القصة هو زمن المادة الحكائية .

زمن الخطاب : نقصد به تجليات تزمين زمن القصة و تمفصلاته وفق منظور خطابي متميز ، يفرضه النوع و دور الكاتب في عملية تخطيب الزمن ؛ أي إعطاء زمن القصة بعدًا متميزًا و خاصًا .[2]

و للقبض على تجليات الزمن في النص سنميز بين نوعين من الزمن زمن داخلي نفسي يرتبط بزمن الخطاب و زمن خارجي طبيعي هو زمن الحكاية :

1ــ الزمن الداخلي :

يخضع السرد في نص "أوشام بربرية" لزمنين رئيسيين هما زمن الحكاية و هو الماضي، و زمن الخطاب أو التلفظ و هو الحاضر.

يبدأ الزمن بمرارة الحاضر في حركة ارتدادية إلى الماضي ؛ ذلك أن الماضي هو سبب الحاضر المتأزم في حياة البطلة ، حيث ينطلق السرد في حركة تتابعية تخضع للتسلسل و منطق السببية .

يستغرق الراوي ليتم عمليته السردية بضع ساعات لم تحدد بدقة و لكن يمكن قياسها بالمدة المستغرقة في عملية القراءة، حيث يبدأ الزمن الحاضر بلحظات هدوء و فراغ تجتاح الراوية المنفصلة التي ترفض الصمت و تقرر أن تكتب شيئًا ينتشلها من ذلك الفراغ الرهيب[3]. تتزعم أنها تسمع طرقًا خفيفًا على الباب ، فتفتحه لتجد أمامها فتاة حجاب غريبة تصر هذه الأخيرة على أنها تعرفها جيدًا و تنكر الأخرى معرفتها بالأولى، والأرجح أن هذه الزيارة لم تكن إلا زيارة

[1] - مها حسن القصراوي الزمن في الرواية العربية ,ص127 .
[2]- سعيد يقطين , تحليل الخطاب الروائي, ص79 .
[3] - اوشام بربرية, ص3 .

روحية للراوية لأنها تعلن مسبقًا التمرد و رفض انتظار نزول الوحي الذي قد لا يأتي[1]، إلى جانب إصرار الراوية البطلة على معرفتها الجيدة للراوية [2].و دليل ذلك أن البطلة ليست إلا شخصية صديقة من تلك الشخصيات التي تنسجها الكاتبة من محض خيالها، ومن واقع وهمي يلتبس بسمات الواقع الطبيعي ليوهم بواقعيته .

ينطلق السرد على لسان الشخصية الراوية ببث بعض المؤشرات التي تشخص الزمن الحاضر الذي يمثل لها لحظة سكون و اعتراف ، تبدو مفرغة من الزمن لأن حاضرها لم يعد ملكًا لها بما أن ماضيها هو الآخر كذلك ، فلم تعد تملك من الزمن الحاضر إلا مرارة الذكرى ، و من هذه المؤشرات نذكر: " أم يحدث يومًا أنك أحسست شعور فتاة تعدت سن الزواج تقلب طرفها في الرجال ، كل الرجال و هي تعلم ألا أمل لها في الحصول على أحدهم ... .

ــ لطالما خدعنا بهذه الكلمات (الحب، الزواج) و بعدها نكتشف أن لا حب موجود و لا زواج آت ، ربما أنا الريفية الساذجة و قد دخلت المدينة و الأحلام القزحية تسكن صدري .. فإذا المدينة غابة كبيرة .. و أنا شجرة غضة تمتد إليها الأيادي و تعبث .. و الزمن يتسلق أغصاني و يعبث .. ثم لا شيء سوى طعم الرماد و مرارة الذكرى.."[3] ذلك هو الزمن الحاضر الذي يعبث بالبطلة ، فهو زمن منكسر يعد من ألد الأعداء الذين تواجههم الشخصية . يتوقف الزمن الحاضر عن فعل السرد ليرتد إلى الماضي حيث طفولة البطلة (خولة) التي كانت تنعم بالسعادة في مزرعة جدها على الرغم من خضوع البلاد للاستعمار ، و كان العالم مثقلا بالأماني و الأحلام ، كان الزمن في الماضي حيز ايجابي ــ قبل وقوع حادثة الاغتصاب ــ لأنه كان زمنا جميلا مسالما بالنسبة للبطلة التي لم تكن تعي من الحياة شيئا غير جمال الريف و براءة سكانه ، الذين لم يتجاوز بالنسبة لها غير أهلها فتسترجع روعة تلك الأيام في تحسر " يا ما انحدرنا معا فوق الروابي و صعدنا .. ويا ما قطعنا من مسافات في الحقول تلاحقنا الكلاب .. و يا ما تسلقنا من أشجار و قطعنا من أزهار.."[4]. فقد كانت (خولة) تشعر بالطمأنينة و الثقة بالحياة .

لكن الماضي الجميل لم يستمر ، بعد حادثة الاغتصاب بتغير كل شيء بالنسبة للبطلة (خولة) فيزول ذلك الزمن الجميل ليحل محله الشك والخوف من الحاضر والمستقبل ، تعبر عنه خولة حين تلتحق بالمدرسة التي أدخلها إليها جدها <<أنت تعرفين أنني اغتصبت ولكم هي رهيبة

---

1 - أوشام بربرية,ص3 .
2 - المرجع نفسه , ص4 .
3 - المرجع نفسه , ص5 .
4 - المرجع نفسه , ص18 .

ومفزعة هذه الحقيقة لو عرفها الناس ، إذ لا شيء يحرك المجتمعات المتعلقة كالحقائق إذ تتكشف إذ ملت إلى الانطواء و الانعزال والصمت ، ربما لشعوري بالنقص أمام الأخريات أو الحذر منهن... لم أعد أهتم بغير المطالعة والتحصيل...>>[1]

إن الزمن الذاتي (الداخلي) في الجزء الأول من النص هو المسيطر على سيرورة الأحداث ، وهو الزمن المخيف الموحش الذي يشعرها بالنقص والخوف ، والزمن الملازم للبطلة . أصبح إحساسها به ثقيلا موحشًا لا تنتظر منه الكثير، فرغم أن الزمن الخارجي يسير على وتيرة طبيعية إلا أن البطلة تحسه بطيئًا ، ذلك أن الإحساس بمرور الزمن بطيئًا "مرتهن بالحالة الشعور"[2] تعبر عنه البطلة بقولها "مرت الأيام الثقيلة..."[3] ذلك أن الزمن "قوة مؤثرة تدخل ضمن التركيب الداخلي للشخصية ، وتعمل على إدفاعها وتغييرها وتحويلها على الدوام..."[4] ، فعمر الشخصية لا يقاس بالأيام (40 سنة) ، فهده الوحدة العادية للقياس لا تلائم زمن هذه الشخصية لأنه زمن مثقل بالقيود والعوائق النفسية.

فالزمن النفسي الذي كان يحاصر الشخصية البطلة ويجعلها عاجزة عن تحقيق ما تريده هو المؤثر في التحولات التي طرأت على حياتها بدأ بإصرارها على الدراسة وتحقيق النجاح الذي يعوض بعضًا من النقص الذي تعانيه ، ثم إن إحساسها بسيطرة الزمن وإطباقه عليها ذووها أيضا إلى الفروق عن الزواج حتى بلغت سن الثلاثين ، وفي الحقيقة ليس تقدم السن بها ومرور الزمن الخارجي هو الذي دفعها إلى الزواج بعد ذلك التمنع والرفض ، وإنما حالتها الشعورية هي التي ساعدتها على الانفكاك من أسر الزمن بعد أن أحست بأن هذا الزواج يمكن له أن يتغاضى عن فقدانها للعذرية ، فهو زوج متفتح لا مبالي[5].

وهكذا فإن الزمن النفسي هو الزمن الفعال في الجزء الأول من النص، أما الزمن الخارجي فهو الآخر يرتبط بالزمن الذاتي ؛ ذلك أن بلوغ خولة سن الثلاثين لم يكن فعالاً في ذاته وإنما إحساسها بوطأة الزمن هو الذي دفعها إلى محاولة قهر الزمن النفسي والتعايش مع الزمن الخارجي بصورة طبيعية "فالسن عامل حاسم في شعور المرأة بنفسها وبأزمتها أيضًا ، إذ أن

---

[1] - المرجع نفسه , ص27 .
[2] - مها حسن القصراوي المرجع السابق , ص149 .
[3] - أوشام بربرية , ص27 .
[4] - سعيد عبد العزيز الزمن التراجيدي في الرواية العربية المعاصرة , مكتبة الانجلو المصرية , القاهرة, 1970 ,ص42 .
[5] - أوشام بربرية , ص58

الزمن يرتبط ارتباطا مباشر بهموم المرأة الفردية.. لذا يصح للزمن تأثير حاسم، ويأخذ طابعًا تراجيديا في حياة المرأة، إذ أنه يرتبط لديها بمعنى القيمة."[1]

إذا كان الجزء الأول تأثر كثيرًا بالزمن الخارجي الذاتي المثقل بالسلبية والشك والخوف من الواقع ، فإن الجزء الثاني هو الآخر يتقاسم أفعاله الزمنان معًا: الداخلي والخارجي إلا أن تأثير الزمن الخارجي والطبيعي كان له الأثر الأكبر في تغير مسار حياة البطلة خولة.

حيث إن البطلة أصبحت أقرب إلى الانفعال بالزمن إلى الفعل فيه والسيطرة عليه ، فبعد أن تخلصت من الماضي الذي يعد ماضيًا بعيدًا بالنسبة لزمن السرد الذي بدأت الشخصية الرواية تقصه بعد مرور عشر سنوات عن تجربتها الأولى ، وجدت نفسها مقيدة إزاء واقع جديد ، حيث بات الزمن الخارجي زمنًا سلبيًا سلبها القدرة على التغير و المشاركة في صنع الفعل.

فحاضر البطلة الجديد الذي يعد جزءًا من ماضي السرد أو الماضي القريب ، هو حاضر بائس مكدر بالحقد والكراهية والظلم والاستغلال ، فبعد أن استطاعت خولة أن تفلت منة قبضة النظام ألذكوري السائد ومفاهيمه المحدودة للشرف ، وقعت تحت قبضة الزوج والحماة اللذين أفقداها كل معنًا للحيات والحلم "بعد أن فقد كل شيء طعمه ولونه وصرت أحس نفسي ضفدعة تسبح في محيط لا شاطئ له"[2].

فالزمن في تجربتها الجديدة بعد الزواج أصبح مثقلا بالألم ربما أكثر مما فعله فيها الزمن النفسي في الماضي ، ففي ذلك الوقت كانت تملك على الأقل قدرتها على الفعل في الزمن الخارجي رغم القيود التي يصنعه الزمن النفسي ، أما الزمن الخارجي في واقعها الجديد فكان له التأثير الأكبر حيث أصبحت أداة في يد حماتها التي تديرها كيفما تشاء دون أي مواجهة منها أو رفض ، فبعد أن وقعت (خولة) تحت تأثير دجل حماتها فقدت القدرة على الفعل و أصبحت مسلوبة الإرادة فالزمن في تدهور من سيء إلى أسوأ .

لكن سيطرة الزمن الخارجي لا تعني غياب تأثير الزمن النفسي تماما ؛ ذلك أن شعور البطلة بالرغبة في التمسك بما لديها أي بزوجها و حياتها الجديدة رغم بشاعتها ، و هروبها من مواجهة الحقيقة و الاعتراف بفشلها من جديد و لأنها ترفض ذلك الألم ، ألم الهزيمة و الاعتراف

---

1 - سوسن ناجي رضوان الرواية المصرية و صورة المرأة , فصول(مجلة النقد الأدبي) , ج2 ,ع04 ,1986 , ص225 .
2 - أوشام بربرية,ص49 .

حاولت مسايرة الزمن الخارجي و الاكتفاء بكونها منفعلة لا فاعلة تعبر عن ذلك بقولها "... و لكن أجتهد في أن أداري انكساري لأوهمهم بسعادتي..."[1].

و نتيجة هذا الماضي المتأزم الذي عاشته (خولة) أصبح حاضرها أفظع بكثير ، تعبر عنه بأبلغ صور التهميش "...أنا الآن أحس نفسي خارج دائرة الزمن ."[2] فهي تشعر بالتلاشي و الزوال تماما من الوجود بعد أن أصبحت شيئا تافها لا قيمة له تعبث به الأيام ولا تستطيع أن تأثر في الزمن .

و أخيرا تقرر(خولة) وضع حد للصراع بين ماضيها و حاضرها فتفضل الاعتراف بالهزيمة و مواجهة الزمن الفعلي و الخروج من دائرة السلبية إلى دائرة الايجابية التي تسترد فيها نفسها و حريتها ، تعترف فيكون الاعتراف أول خطوة في طريق التغيير " لقد ضيعت حياتي ، فلم أعد أحلم ، لم أعد أتمنى ، فقدت القدرة على الاستمرار لم تعد لدي قابلية للخنوع ، ألمح وجهي في المرآة و أكاد أهرب من صورتي و لا أدري ما إذ كنت أنا التي أنكر وجهي ، أم وجهي هو الذي ينكرني ... و لأن الوضع الخطأ لا يمكن أن يستمر، و لأني لا أستطيع أن أتآلف مع الوضع فأنا الآن أريد أن أسترد ذاتي ، إنسانيتي ، كرامتي ، إنني أتمنى أن يموت الماضي الذي عشته بعد زواجي و أدفنه حتى لا يجول في خاطري أبدا .. و أنا الآن أعلن فشلي و أشهر عجزي عن تحقيق أي حلم من أحلام طفولتي و شبابي."[3] وهكذا تحضر ملامح المستقبل على رفات الماضي لأنه السبيل الوحيد لتخطي العقبات و تجاوز الوضع السائد.

و يخضع الزمن الداخلي النفسي و الخارجي لتقطيع يخلخل النظام الزمني و السيرورة الطبيعية للزمن فيرتد الزمن إلى الماضي ثم يقفز إلى الحاضر دون أي تنبيه مسبق من خلال استعمال تقنيات الاسترجاع و الاستشراف .

يمكن القول إن الكاتبة قد اهتمت برسم الزمن الخارجي للشخصيات و علاقتها بتطور الأحداث و سيرورتها أكثر بكثير من اهتمامها بالتكوين السيكولوجي و الحالات الشعورية للشخصيات فجاء الزمن مكثفا يمر مرورًا سريعًا ليشمل كل المحطات المهمة في حياة البطلة (خولة) دون إعطاء مساحة لتصوير دواخل الشخصيات و وصفها رغم أهمية هذا الجانب في البنية السيكولوجية للشخصيات و في بنية العملية السردية .

[1] - أوشام بربرية , ص61 .
[2] - المرجع نفسه , ص16 .
[3] - المرجع نفسه , ص68 -69 .

أ ــ الاسترجاع (الاستذكار):

الاسترجاع لا يعد في النص جزءًا منه وإنما النص كله يمكن عده مبدئيًا استرجاعًا لماضي الشخصية التي تسرد عن زمن مضى و انقضى لا يمكن تغييره ؛ ذلك أن الزمن السائد في النص الماضي ، أما الحاضر فليس إلا لفظة واحدة أو مجموعة من اللحظات تعبر عنها الراوية بمؤشرات عامة و من ثم تلجأ إلى استعادة كامل ماضيها "لتنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية و فعلها."(1) ثم إن "الشخصيات التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها حاضرها."(2) ، و يمكن عد هذه المقاطع الحكائية بالمحكي الأول من وجهة نظر (جيرار جينيت) ، أما المقاطع الحكائية التي تسترجع أحداث سابقة لهذا الزمن الماضي فيمكن عدها المحكي الثاني من حيث الزمن .(3)

تحضر الأحداث متسلسلة مترابطة ترابطًا منطلقًا من الماضي حتى الحاضر وفق الزمن الطبيعي لوقوع الأحداث في خط متصاعد ، إلا أن السرد يوقف سيرورة الزمن الطبيعي ليرجع إلى استحضار بعض الحقائق و الذكريات التي تثير جوانب معينة ، حيث يتم الاختيار و الانتقاء من الماضي وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة .(4) ولأن الزمن السردي هو زمن فضفاض واسع لا يلجأ السرد إلى الاسترجاع إلا إذا استدعت الضرورة حيث تتناثر مقاطع الاسترجاع في سياق السرد .

من الاسترجاعات الخارجية السابقة لزمن السرد استرجاع (خولة) لماضيها السعيد مع (زهور) قبل فاجعة المزرعة " فرحت أتصفح أيامنا الخوالي و أنبش خارطة الذكريات .. ذكرياتي معها، يا ما انحدرنا معًا فوق الروابي ..."(5)، و سعة هذه المفارقة السردية لا تتجاوز ثلاثة أسطر

يتكرر مثل هذا الاسترجاع عند اجتماع (خولة) بأختها (زهور) واستذكارها للأيام الماضية قبل زواج (زهور) " ورجفنا بذكرياتنا إلى الوراء إلى جني الزيتون و البرد القارص يجمد أطرافنا... إلى الخضر والفواكه التي كنا نجنيها قبل نضجها .. إلى أيام الربيع التي نقطف فيها الزعتر .. "(6) و سعة هذه المفارقة السردية لا تتجاوز هي الأخرى ثلاثة أسطر.

1- مها حسن قصراوي المرجع السابق ,ص149 .
2- سعيد يقطين إنفتاحا النص الروائي (النص و السياق) و ص56 .
3- المرجع السابق , ص192 .

4 - المرجع نفسه , الصفحة نفسها.
5 -أوشام بربرية ص18 .
6 - المرجع نفسه , ص33 .

و لتوضيح طبيعة الأم الصامتة تسترجع الجدة ما حدث في الماضي بين جد (خولة) و أخوالها ويبرز القطيعة التي وقعت بينهم " حدثت هذه الحقيقة مند أعوام طويلة بالضبط مند وفاة أبيك حين حضر أخوالك يريدون ضمكما إليهم ، ووقف جدك في سبيلهم رافضًا أن تتربيا في بيت غير بيت أبيكما ... و اختارت أمك المسكينة في هذا الاختيار الصعب .. مقاطعة أهلها أو التخلي عنكما... و أخيرًا رجحت عاطفة الأمومة فرحلوا غاضبين و لم يعودوا لزيارتنا "[1].

و هذا الاسترجاع طويل المدى يمكن تقديره بالسنوات مند طفولة خولة إلى لحظة السرد و هي شابة .و استفتحت الجدة ذاكرتها لتزيل الغموض عن (خولة) التي استغربت هده القطيعة من خلال هذا الاسترجاع الخارجي المفسر و المزيل للغموض . فهذا النوع من الاسترجاع ذو وضيفة تفسيرية .

كما تحضر بعض الاسترجاعات السريعة و المختصرة التي تعبر عن تغير نظرة البطلة للأشياء بسبب الحاضر و في ضوء ما استجد من أحداث "هؤلاء حقا هم الريفيون الطيبون البسطاء القانعون الذين تعرفنا عليهم من خلال الكتب و نحن صغار ؟.."[2] ، و هو استرجاع عام غير محدد المدى .

أما أطول استرجاع في النص فهو استرجاع (خولة) للقائها بزوجها و طريقة تعارفهما ؛ ذلك أن السرد تجاوز سابقا هده النقطة مما يترك في الذهن لبسا حول قبول (خولة) بمثل هذا الزوج المارق رغم كل مؤهلاتها، و قد امتد هذا الاسترجاع التفسيري قرابة ثلاث صفحات ، و هو الاسترجاع الوحيد المعتبر في النص ، و هو استرجاع داخلي يرجع إلى زمن لقاء (خولة) بزوجها .

---

[1] - المرجع نفسه , ص38 .
[2] - المرجع نفسه , ص48 .

ب ـــ الاستشراف (الاستباق):

لا شك أن الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في الرواية الواقعية ؛ ذلك أن هذه التقنية تتنافى مع عنصر التشويق الذي يعد العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية و خاصة في مثل هذا النوع من النصوص التي تقدم ماضيًا متأزمًا مما يجعل رؤية المستقبل مضببة و من ثم تقل الاستشرافات بل وتكاد تندر تماما .

ثم إن الاستباق لم يأت في النص بصورته المعهودة لتنبئ القارئ بما سيقع ، بحيث يتعرف على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة .[1] و إنما جاء في صورة تخطيط من الشخصية بشأن ما ستفعله في ضوء الحاضر الذي تعيشه ، و من ذلك إخبار (خولة) أختها (زهور) بأن الأوضاع ستتغير مستقبلاً في قولها "إن الأمور ستتغير عندما ألتحق بسكني في المستوصف"[2]

كما يحضر الاستباق وتجاوز زمن السرد إلى مجموعة من القرارات التي اتخذتها الشخصية الراوية، وتزعم تنفيذها مستقبلاً بعد أن أعلنت الهزيمة والفشل "إنني أبحث عن درب للهرب لذلك أفكر جيدا في طلب الطلاق ، و يجب أن أحصل عليه لأغادر ملجأ الأيتام الذي تمارس فيه حماتي تحيزها ... يجب أن أغادر تلك العشيرة الملعونة التي يتعاطى بعض أفرادها السحر .. أنا التي ربطت مصيري بهم و أنا التي يجب أن أفك الرباط ... لقد قررت أن أسلمهم الطفلين بل سأوصلهما إليهم كما فعلت تلك التي سبقتني .." [3]، إنها مجموعة من القرارات التي اتخذتها البطلة و تريد تحقيقها ، لكن هل تنجح في ذلك أم لا ، هذا ما يخبئه لها المستقبل و لا تستطيع أن تجزم بحصوله ، لأنه مجرد تطلع للمستقبل ربما قررت البطلة القيام به .

ج ـــ سرعة السرد:

إذا كان تتبع الترتيب الزمني للأحداث في زمن السرد مقارنة بترتيبها في زمن القصة أمرًا ممكنًا ، فإن محاولة قياس سرعة السرد في زمن الخطاب مقارنة بوتيرتها في زمن القصة أمر مستحيل لأن زمن القصة هو زمن واقعي يقاس بالأيام والساعات و الشهور ...، أما زمن الخطاب فهو زمن متخيل يصنعه الكاتب على الورق، و لا يمكن تقييده إلا بفترة القراءة التي تختلف من شخص إلى آخر.

[1] - أوشام بربرية , ص47
[2] - حميد لحميداني بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي), ط3, المركز الثقافي العربي , بيروت- الدار البيضاء , 2000 , ص 25 .
[3]- اوشام بربرية , ص69 .

إن محاولة معرفة سرعة السَرد في استحضار الأحداث تعد خطوة هامة تتضح من خلالها أبرز ملامح الخطاب "الميني روائي" و هي خاصية الاختصار، إذن فإن طريقة اعتماد الكاتب لتقنية الاختصار يكسب النص هويته و بنيته بدقة و حسم .

إذا نظرنا إلى الزمن الماضي الذي يعد الزمن الفعلي لوقوع الأحداث (القصة) فإنه يمتد منذ طفولة خولة إلى شبابها ثم زواجها و ما بعده بعشر سنوات ، و بما أن زمن بداية القصة لم يحدد بالضبط ، أي أن الراوية لم تحدد سن طفولتها الذي تنطلق منه الأحداث فإن زمن القصة يستغرق أكثر من عشرين سنة، ذلك أن سن الطفولة يمتد حتى سن الثانية عشرة وزمن السرد يبدأ في هذه الفترة ومن ثم فإن زمن القصة يبلغ حوالي ثلاثين سنة.

هذه المدة الزمنية من زمن القصة تقابلها 64 صفحة بعد إسقاط سبع صفحات لافتراض أنها تقابل الزمن الحاضر والمستقبل.

كما أن المساحة النصية المستغرقة في سرد أحداث الجزء الأول الذي يمتد خلال عشرين سنة أو أكثر تمثل حوالي 35 صفحة في حين الجزء الثاني الذي يمثل مدة عشر سنوات يقع في 28 صفحة، إذ نلاحظ أن الفترة الزمنية الأولى تساوي ضعف الفترة الزمنية الثانية إلا أنهما يستغرقان نفس المساحة النصية تقريباً،ومن خلال هذه المقابلة بين المدة الزمنية المستغرقة في القصة وما يقابلها بعدد الصفحات نستنتج صورة عامة عن طبيعة السرد الذي يتسم بتسريع الأحداث. حيث تختلف سرعة السرد كما هو موضح في الجدول .

المحطات السردية	المدة الزمنية	عدد الصفحات	
حرق المزرعة و فرار خولة و أهلها و القبض على الجد	عدد الأيام غير محدد بدقة و لكنها تتعدى الأسبوع، قد تبلغ الشهر و قد تقل عنه أو تزيد	04 صفحات	المرحلة الأولى
ظهور حمادي حتى اختفاءه	يومان تقريبا	08 صفحات	

المرحلة الثانية	النزول إلى المدينة و حدوث حادثة الإسكافي	غير محددة قد تبلغ السنة أو السنتين أو أكثر	05 صفحات
	فرحة الاستقلال	عدة أيام	صفحة واحدة
	البحث عن حمادي و حادثة الاغتصاب	نصف يوم تقريبا	صفحة واحدة و بضعة أسطر
	الدخول إلى المدرسة و جو الدراسة و الحصول على شهادة التمريض	غير و لكنها تقدر بالسنوات	صفحة واحدة
المرحلة الثالثة	لقاء خولة بالرجل الأول	عدة أيام	ثلاث صفحات ونصف الصفحة
	لقاء خولة بأختها زهور و ذهاب خولة إلى منزل زهور	عدة أيام	صفحة واحدة
	لقاء خولة بالرجل الآخر الذي هو مريض بالمستشفى	عدة أيام	صفحة واحدة
	مرض الوالدة وزيارة أهلها	عدة أيام	صفحتان
المرحلة الرابعة	إقامة حفل الزفاف	يوم واحد	04 صفحات
	إقامة خولة مع الزوج	عدة أسابيع	نصف صفحة
	التحاق خولة بالمركز الصحي	يوم واحد	نصف صفحة
	عيش خولة مع حماتها و	عدة سنوات	07

زوجها وأهله في البيت الجديد		صفحات	
حديث خولة مع إحدى نساء القرية (مشهد حواري)	بضع دقائق تحدد بفترة القراءة لأنه مشهد حواري	04 صفحات	

ملاحظة: المرحلة الأولى، المرحلة الثانية، و المرحلة الثالثة تمثل الجزء الأول، أما المرحلة الرابعة فتمثل الجزء الثاني .

إن تسريع سرعة السرد لا يعتمد تقنية واحدة و إنما يستخدم أكثر من تقنية تمتد على طول النص ، حيث يتسم السرد باستعمال الاختصار و الحذف بشكل مكثف، إلا أن هذه التقنيات لم تُعتمد بشكل منتظم بل تختلف عبر أجزاء النص و من ثم تختلف سرعة السرد كما هو موضح في الجدول

حيث تنتفي من النص المقاطع الوصفية التي تعتمدها عادة النصوص في الجزء الافتتاحي منها كما هو الحال في هذا النص ، حيث إن المقطع الوصفي الافتتاحي لا يتجاوز الصفحة(1)، المزرعة و خيراتها فما تلبث الراوية أن تشرع في وصف الأحداث .

نلاحظ أن الراوية في الجزء الأول اعتمدت انتقاء بعض المحطات الهامة و المؤثرة في حياتها بصورة تلخيصية متجاوزة العديد من الوقائع والحقائق حيث اجتمع في هذا الجزء خليطٌ من الوصف والاختصار وبعض المشاهد القليلة.

وتعمد الرواية إلى سرد الأحداث بطريقة تتابعية مختصرة الكثير منها إلا ما يساهم في إعطاء صورة واضحة عن ماضيها وتتوسط هذه الأحداث بعض الوقفات الوصفية القصيرة جدًا لأنها لا تساعد في الوفاء بجنس القصة الطويلة بحجمه المعهود.

يبدو واضحًا أن سرعة النص غير ثابتة إذا أمعنا النظر في هذا الجدول مع العلم بأن مدة المعطيات السردية لا تعبر بدقة عن كل التحولات التي تجتاح النص ؛ لأن القصة تحتوى العديد من الأحداث الجزئية التي لا يحدد مدة وقوعها بدقة إلى جانب الفقرات الوصفية الساكنة.

فالحدث الأول (حرق المزرعة وفرار الأهل والقبض على الجد) استغرق عدة أيام ، ووجد في النص نوعًا من التفصيل مقارنة بالأجزاء اللاحقة حيث غلب السرد في هذه الفترة والذي تقدم

1 - اوشام بربرية , ص6 .

الرواية من خلاله مجموعة من الأخبار كإحتراق المزرعة وفرار العاملة ثم مكوثها بأحد الأكواخ ، كل هذه تقدم دفعة واحدة فالأحداث تظهر مباشرة في القصة دون تمهيد مطول كما هو عهد النصوص التقليدية باستثناء وصف المزرعة الذي لا يتجاوز النصف صفحة.

والملاحظ في طريقة سرد هذه الأحداث أنها تعتمد القفز وتجاوز بعض الأحداث الهامشية و اختصار الفقرات الزمنية في عبارات موجزة << وعرفنا بعد أيام أن... ومرت الأيام بطيئة ثقيلة الوطئ >>[1]

أما الحدث الثاني فجاء عبارة عن مشهد حواري بين حمادي والجدة وزهور من جهة ومشهد آخر بين حمادي وأحد أصدقائه من جهة أخرى وقد استغرق حوالي ست صفحات إذا استثنينا المقاطع التي تخبر فيها الرواية عن قدوم حمادي إلى الكوخ وكيفية إنقاذه ومعالجته ، ونلاحظ أن المشهد الحواري يشغل مساحة ست صفحات وهي مساحة معتبرة بالنسبة لحدث واحد مقارنة بمجموعة أحداث استغرقت أربع صفحات كما هو موضح في الجدول ، وربما يعود السبب في ذلك إلى كون ظهور حمادي في مسرح الأحداث حادثة مهمة في قيام الفضاء السردي ، الحدث يتساوى زمن السرد بزمن القصة أما في الأول فإن زمن السرد أقل بكثير من زمن القصة.

أما المرحلة الثانية تبدو هذه المرحلة أكثر اختصارا من ساقيتها وعدم التناسب بين عدد الأحداث التي وقعت فيها وبين المساحة النصية التي تحتلها هذه الأحداث ، فقد تضمنت هذه الفترة أحداثًا وقعت على مدى أكثر من عشر سنوات حيث أفردت الرواية أكثر من نصف المساحة لثالثة مشاهد: الأول دار بين (الجدة) و(خولة) و(الأم) عند هجوم العساكر والثاني بين (فاطمة) و(خولة) وهو أطولهما والثالث بين (خولة) و(الشابين) أما بقية المساحة فتأتي مسرودة بطريقة مختصرة تقفز على الكثير من السنوات بدون أن تسلط عليها الضوء وربما ثم حذف هذه الفترة (دراسة خولة) لأنها لم تتضمن أحداثًا مهمة ومؤثرة على مسار حياتها لأنها أيام متشابهة بالنسبة للرواية حيث تركز على التغيرات النفسية التي انتابتها في هذه المرحلة من حياتها فيغلب عليها تلخيص هذه المشاعر التي تأتي مرتبطة بسرد الأحداث << لم أعد أهتم بغير المطالعة والتحصيل ..اكتسبت وعيًا ونضجًا ، فلقد كان جدي يهتم بي ويشجعني على المثابر والجد ويفخر بنتائجي المذهلة... إذ كان يستعمل كل الطرق في سبيل أن يحصل على بعض الكتب النادرة

[1] - أوشام بربرية , ص6-7 .

أنداك.. بعد أعوام استطعت الحصول على شهادة خولت لي الالتحاق بالمستشفى كممرضة، مضت الأيام ثقيلة في بادئ الأمر لكنني سرعان ما انغمست في عملي اليومي بلا هوادة ليلاً ونهارًا، عندما أجبرت الكل على احترامي... تعلمت أشياء كثيرة في هذه المهنة لكن حذري من الجنس الآخر كان شديدًا. وبقيت مدة طويلة كطود الشامخ لا أتزحزح نع موقفي ولا أحد يتسلقني، فكان ذلك التمنع سببًا في مطاردة الرجل لي.. كنت أبدو في نظرهم لغزًا مغلقًا.. طلب العديد يدي .. رفضت.. كانت تلك فرصتي الوحيدة للانتقام من الرجال و الاستعلاء عليهم، لكن هذا الكبرياء سرعان ما بدأ يتلاشى مع مرور السنين، ومرارة الإحباط ما فتأت تسكن أعماقي ، عندما انخرط في بكاء مرير على ما فقدت وأنا أتضرع إلى الله:

رباه إلى متى هذا الإبحار اللانهائي.. لا بد من ميناء أرسو عنده ميناء يقبل احتضاني بلا تأشيرات أو شروط مسبقة لأسند رأسي إلى صدره الحنون..فأين مينائي؟ أين رجلي"[(1)]

لقد أوردت هذا المقطع الطويل نوعا ما لأنه بصورة واضحة طبيعة السرد في (أوشام بربرية) حيث تعتمد الرواية الخلاصة بشكل كبير وتحضر في هذه المقاطع بصورة مستقلة كما هو الشأن في الرواية الواقعية[(2)].

فقد كانت هذه المرحلة خليطًا من الوصف والمشهد والتلخيص على أن حركتها تميل إلى الاختصار والسرعة، ذلك أن الخلاصة تنقل الكاتبة من إيقاع بطيء إلى سريع والعكس.حتى يغدو القارئ يلهث وراء النص الذي يبدو وكأنه يريد المرور السريع على هذه الأحداث التي تقع على فترات زمنية طويلة، فالمهم بالنسبة للراوية أن تتجاوز هذه المراحل لتنتقل بالسرد إلى مرحلة الاعتراف بهزيمة الزمن للشخصية، وإقرارها بأن الابتعاد عن الجنس الآخر والعيش بدونه هو أمر في غاية الصعوبة وسريعًا ما تقر باستسلامها لعواطفها واستجابتها لنداء الأنوثة والتعرف على أول رجل في حياتها عن طريق الصدفة[(3)].

لا يختلف السرد في المرحلة الثالثة عن سابقاتها فهو الآخر مزيج من المشهد والتلخيص والوقفة السريعة.

يعد هذا المشهد الذي يمتد على مساحة ثلاث صفحات ونصف الصفحة من أمم المشاهد التي أوردتها الراوية، ذلك أنه يمثل نقطة تحول في حياة خولة من التمنع إلى الاستسلام وهو محطة

---

[1] - أوشام بربرية , ص27 .
[2] - مها حسن القصراوي المرجع السابق , ص22 .
[3] - أوشام بربرية , ص37 .

حاسمة على مستوى تطور الأحداث ولأنه يمثل أيضًا خيبة أمل لخوله التي حاولت أخيرًا أن تعترف بكل أمانة بماضيها البريء لتجد وحشًا أماها لا بشرًا، ولتصدم أنه من الصعب في مجتمع متخلف أن تقبل مثل هذه التجاوزات بغد النظر عن الأسباب.

و بعد هذا المشهد يورد بأكمله لأنه يبرز إحدى الفترات المهمة في حياة البطلة ، تستعمل الرواية من جديد الإيجاز للمرور بمجموعة من الأحداث التي توضح فترة من فترات حياتها وكل هذه الأحداث مند عودتها إلى البيت وهي تجر أذيال الجنية ولقائها بزهور حتى مرض الوالدة لها علاقة بالمشهد الأول ، فهي تمثل مرحلة فرار من صدمة عنيفة تعرضت لها الرواية ، فجاءت كل أحداث المرحلة الثانية التي تلت المشهد مقاطع تلخيصية يتخللها مشهدان قصيران ، الأول يقع بين خولة وزوج زهور حول مرض والدتها والثاني بين خولة والطبيب[1].

وهكذا فإن حركة السرد في الجزء الأول من النص الذي تقع أحداث على مدى عشرين سنة تتميز باستعمال تقنية التلخيص الإسترجاعي بشكل مكثف لأحداث الحكاية وذلك حين يتمكن زمن السرد من احتواء زمن القصة الطويلة نوعًا ما ، يحضر التلخيص بطريقة تسجيلية وهو بذلك يعتمد في هذه المقاطع على الأسلوب الأدبي.

إلى جانب الإيجاز تعتمد الرواية على تقنية القطع (الحذف) حيث تم حذف العديد من الفترات الزمنية التي تقفز عليها دون أية إشارة، و الأمثلة في هذا الجزء معتبرة و نذكر منها مثلا: حذف كيفية اختفاء(حمادي) من مسرح الأحداث، فالراوية تجاوزت هذا الحدث دون أية إشارة، ومن أمثلة المقطع أيضًا نذكر حذف الراوية لفترة زمنية غير محددة حيث تنتقل مباشرة بعد وقوع حادثة الإسكافي إلى فرحة الاستقلال[2]. فهذه الفترة غير واضحة وغير محددة فقد تم تجاوزها مباشرة، ثم إن الراوية تترك مساحة نصية بيضاء، حين تتجاوز مثل هذه الفترات الزمنية ومن أمثلة الحذف المبرزة بالبياض أيضًا، انتقال الراوية مباشرة من الحديث عن حادثة الاغتصاب إلى حدث إدخال الجد لخولة إلى المدرسة بعد عودته من الجبل وهي بذلك تحذف فترة الانتقال من الطفولة إلى المراهقة حين تخبر الراوية بأنها تدخل المدرسة وهي في سن المراهقة[3]. ولقد لجأت الراوية إلى استعمال المقطع في هذا الجزء بكثرة لأنه يساعد أكثر من

[1] -المرجع نفسه ,ص37
[2] - المرجع نفسه ,ص25 .
[3] - المرجع نفسه ,ص27 .

الإيجاز على تسريع وتيرة السرد، لتجاوز السنوات غير الفاعلة في سيرورة الأحداث، كما أن هذا الأسلوب من السرد يساعد الكاتبة على الوفاء لحدود النوع الميني روائي.

كما نلاحظ أنه في مقابل كثرة الإيجاز تقل الوقفات الوصفية في النص، حيث يحضر الوصف لسرد الأحداث محققًا بذلك اقتصادا لغويًا، مما يجعل زمن السرد أكثر سرعة من زمن الحكاية.

أما المرحلة الرابعة التي امتدت على مدى عشر سنوات التي تقع في حوالي تسعة وعشرون صفحة فإنها تحقق نوعًا من التناسب بين الزمنين مقارنة بالمرحلة الأولى، ذلك أن المتأمل لإيقاع الزمن في المرحلة الرابعة يجده إيقاعًا نفسيًا أكثر منه كرونولوجيا طبيعيًا، وبالتالي نجد أن السرد في هذه المرحلة يتجاوز الفترات الزمنية التي عاشتها خولة في حياتها الزوجية ليقدمها بإيجاز، ثم إن أغلب الأقوال السردية التي توردها الراوية في هذا الجزء من النص لا تعد أحداثًا فعلية وإنما هي وقفات تأملية لواقعها الجديد في بيت الزوجية ، وبإستثناء الأحداث الموضحة في الجدول في الجزء الثاني والتي يعد محطات حاسمة من حياتها ، فإن بقية المساحة النصية التي تبلغ حوالي أربعة عشر صفحة هي عبارة عن فقرات سردية وصفية متفرقة لتساعدها وهي تكتشف الحقائق، حقيقة الزوج والحماة، وقبيلة الرجل التي وقعي في أسرها.

وعن طبيعة حركة السرد في الجزء الثاني من النص نلاحظ أن الراوية تعمد إلى تقديم الأحداث عن طريق السرد التلخيصي؛ حيث يغلب على هذا الجزء من النص الأسلوب الأدبي الذي

يتسم بإهمال الزمن الخارجي والاهتمام بالزمن النفسي الذي يبرز من خلال الوقفات الوصفية التأملية الممزوجة بالسرد.

وتعتمد الراوية الإيجاز في سرد فترات زمنية طويلة بدل القطع الذي يقل مقارنة بالجزء الأول وهو قطع غير محدد وغير واضح؛ ذلك أن الزمن في هذا الجزء هو زمن نفسي أكثر منه طبيعي خارجي.

و خلاصة القول إن الحدود الفاصلة بين الحركات السردية في النص تضيع، حيث أخص هذه الحركات متداخلة تختصر الزمن لتصل بالنص إلى النهاية ولتفي للنوع بحجمه المعقول.

09- بنية المكان :

إن الإطار المكاني الذي يحضن الأحداث هو أول ما يصادفنا في القصة وهو المزرعة التي كانت تقطن فيها (خولة) و أهلها ، حيث شرعت الكاتبة في وصف عناصرها " في مزرعة جدي الواسعة ولدت و نشأت ، تلك المزرعة التي تمتد على مدى البصر و التي ورثناها عن أجداد قضوا منذ زمن بعيد .. كان إسطبل الحيوانات يقع جانب البيت الكبير رأسًا ، مما يجعل جداي يفطنان لكل حركة غريبة تدب فيه .. و إن قلت هو حافل بالكثير من البهائم فهذا أمر طبيعي في الريف ، وبجانب الإسطبل مخزن التموين يقع على رأس ربوة تجعله عرضة للشمس و الهواء طول السنة ، سقفه حبال تتدلى منها رؤوس البصل والثوم ، و بمحاذاة الجدران خوابي الزيت و السمن والعسل ، أما باطن الأرض فقد طمر حبوبًا "[1].

رغم أن هذا الوصف يخلق في ذهن القارئ انطباعا محدودا عن معالم هذا المكان، الذي يغفل الكثير من التفاصيل كوصف البيت الذي تقطنه العائلة ، إلا أن المؤلفة تستفتح النص بهذا المقطع الوصفي للمكان لمعرفتها بأن الأحداث بحاجة إلى ربطها بمكان ما ، ذلك أن المكان هو الفضاء الذي يحد أفعال الشخصيات و يهبها جزءًا هامًا من هويتها الحكائية .

إن المكان في الميني رواية موزع بين الريف و المدينة ارتباطًا بتوزع الأحداث التي تقع في هذين الفضاءين ، و يضم هذان الفضاءان بعض الأماكن الجزئية المرتبطة بالشخصيات التي تفعل فعلها بالتأثير في مسار حياة هذه الشخصيات .

لم تغرق الراوية وصف البيئة الريفية التي ولدت فيها كما لاحظنا ذلك في بعض النصوص السابقة ، و إنما اكتفت بوصف المزرعة و أسهبت في وصف مخزن المؤونة وصفا يناسب الدور الذي يؤديه المخزن في الثورة وخدمة الثوار[2] .

المكان بين الانغلاق و الانفتاح :

أ ــ الأماكن المفتوحة:

تبدو ملامح المكان المفتوح بدءًا بالمزرعة مضببة نوعًا ما ، فرغم وصف الراوية لعناصر هذه المزرعة إلا أنها توضح موقعها في الريف برسم على الأقل بعض ملامحها الخارجية ، بالإضافة إلى إهمال المؤلفة لأوصاف البيت باستثناء بعض الإشارات المنفصلة التي جاءت في سياق الحديث كالديوان والموقد ، فلم تهتم بإبراز المكونات الأخرى للبيت كعدد الغرف الموجودة

[1] - أوشام بربرية , ص6 .
[2] - المرجع نفسه ,ص14 .

...، و ربما يعود عدم تركيز المؤلفة على ذكر أجزاء المزرعة إلى عدم تأثير هذا المكان على أحداث القصة ، فسريعًا ما ذكر احتراق المزرعة بعد هذا الوصف الذي قدم لها ، و لعل أهمية ذكر هذه المزرعة و اتساعها جاء لخلق مفارقة سردية بين المكان الدال على البحبوحة في الريف و بين المكان الذي انتقلت إليه العائلة في المدينة، فالأول ملازم للغنى و البحبوحة المادية و الثاني ملازم للفقر المدقع بعد فقدان المكان الأول .

إلى جانب هذا المكان المفتوح تحضر بعض الأماكن الجزئية الوظيفية المفتوحة من الريف، وهي ملازمة للحالات النفسية للشخصيات و المقترنة بدلالات السعادة والهناء التي كانت تحياها البطلة في الريف، من خلال المقاطع الوصفية التي اقترنت بالأحداث "أشرقت الشمس على الروابي والحقول الندية فمنحتها سحرًا بديعًا،وانعكست فوق قمم الجبال البيضاء فازداد بريقها حدة ولمعانًا .."[1].

و الواضح أن هذا المقطع يصف الريف بصورة انتقائية لبعض ظواهره التي تتفاعل فيما بينها ، دلالة على بساطة الحياة في الريف و جمالها رغم وطأة الاستعمار .

وتذكر المؤلفة بعض مكونات الريف كالروابي و الحقول و الأشجار و الأزهار من خلال حلول الشخصيات فيها، و من خلال استحضار هذه الأمكنة عبر الذاكرة فهي تمثل الماضي السعيد للشخصية.

إن وصف الأمكنة في البيئة الريفية ليس وصفًا بأتم معنى الكلمة ، بل هو وصف لبعض الحالات الشعورية المرتبطة بمكان معين ، حيث توظف هذه الأمكنة بالقدر الذي يسمح بتأطير هذه الحالات الشعورية دون إعطاء وصف مفصل لأي منها ؛ فمنها ما يحضر مرتبطًا باستحضار ماض جميل مناف للحظة حاضرة مؤلمة للبطلة كقولها وهي تنبش خارطة الذاكرة " يا ما انحدرنا معًا فوق الروابي و صعدنا .. و يا ما قطعنا من مسافات في الحقول تلاحقنا الكلاب .. و يا ما تسلقنا من أشجار و قطعنا من أزهار.."[2] .

و هذا المقطع الوصفي لا يهدف إلى إعطاء ملامح المكان في ذاته، و إنما يهدف إلى استذكار أفعال ماضية محببة للبطلة كانت تقوم بها و هي مرتبطة بهذه الأمكنة دون سواها .

فالبيئة الريفية ترتبط في الجزء الأول من النص بمعاني الطهر و النقاء فهي تجمع بين الجمال و الطمأنينة النفسية ، لكنها لا تستمر في النص على هذه الصورة ، فالريف يأخذ

[1] - المرجع نفسه وص18

[2]- المرجع نفسه , ص18 .

صورتين في النص : صورة البيئة الطاهرة البسيطة التكوين التي يسهل العيش فيها بحب و سلام ، و صورة البيئة المتخلفة التي تعاني الفقر و طغيان العادات و التقاليد على الرجل و المرأة ، فتنظم حياتها و علاقاتها مع المحيط الخارجي وفق مفاهيم خاطئة موروثة عن الأجداد ، لا حسب حاجاتهم و مفاهيمهم للواقع المعيش .

بعد أن بدت ملامح البيئة الريفية في الجزء الأول جميلة و تنم عن سعادة سكانها و سهولة العيش فيها ، تبدو صورتها في الجزء الثاني في هيئة مختلفة تماما "سرنا مسافة طويلة في دروب وعرة مليئة بالحفر و الأشواك و الأتربة قبل أن نصل إلى بيت روجي ، و أي بيت هو بيت أهله ؟ أكواخ متفرقة و جدران طينية و باحة ترابية..."[1].

إن مقولة (حسن بحراوي) "إن المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه"[2] تنطبق تماما على الوصف الذي تعطيه الكاتبة للبيئة الريفية في الحالتين الأول و الثانية ، فالريف في صورته الأولى يُستنبط من خلال الشخصية البطلة التي تعيش فيه ، والتي تنعم بالسعادة و الطمأنينة ، و الصورة الثانية تُستنبط من خلال وجهة نظر الشخصية البطلة ، فالمكان يساهم في تسليط الضوء على نفسية الشخصية .

فقد غدا الريف في الجزء الثاني بفعل تحولات الزمن و فعل الحاضر في الشخصية البطلة، مرتع الجهل و الشعوذة و الدجل فأصبح مقبرة الحياة بعد أن كان نبض الحياة و سر الجمال.

إن وصف المكان الريفي المفتوح في الجزءين ضرورة فنية لبناء النسق العام للسرد ، و هو وصف ذاتي تخالطه مشاعر الشخصية الراوية الواصفة لأحاسيسها و الحالة الشعورية في كل مرحلة من مراحل حياتها.

و كما يحضر الريف بفضاء مفتوح تحضر المدينة أيضًا فضاءًا مفتوحًا إلا أنه يحمل دلالات مغايرة لتلك التي يحملها الفضاء الأول ، و كما تظهر ملامح الريف باهتة حيث يخلو من الأماكن الواضحة كذلك تحضر المدينة ببعض عناصرها و عادات سكانها يظهر ذلك في قولها " نزلت المدينة ، فجذبني بريقها الأخاذ و انبهرت بها .. كل شيء تغير أمام نظري .. لم ألبث بعد طول تقوقع أن اندمجت وسطها أعمل ما يعمل أهلها.. ألبس القصير مثلهم .. أقلد مشيتهم .. أذهب إلى

[1]- المرجع نفسه ,ص42 .
[2]- المرجع نفسه ,ص32 .

السوق في الصباح الباكر من كل يوم، أعود بعدها إلى منزل إحدى الجارات لأتعلم العربية و أحفظ القرآن..."[1].

كما هو واضح فإن المدينة لم توصف بشكل واضح و عام كوصف شوارعها أو الشارع الذي تقطنه الشخصية، بل جاء هذا الوصف لتسليط الضوء على المرحلة الانتقالية التي خاضتها الشخصية الراوية و التغير الذي حصل بها بسبب تغير البيئة الريفية و الانتقال إلى المدينة ، كما يبرز المقطع الوصفي تعقّد أهل المدينة و اتصافهم بالزيف و التصنع مما دفع الشخصية البطلة إلى تقليدهم .

فالمكان المفتوح في النص سواء كان الريف أو المدينة هو المكان الفاعل الذي شارك في صنع بعض أحداث النص أو يرتبط بإعطاء دلالات معينة كارتباط الريف بالجهل و الشعوذة في حين ترتبط المدينة بالعلم و التحضر.

ب ــ الأماكن المغلقة:

إن الأماكن المغلقة تحضر في النص بصور عامة حيث يكتفي الراوي بإعطاء خطوط عريضة لها دون الالتفات إلى التفاصيل الواصفة لأجزائها و مكوناتها ، و تختلف دلالة الأماكن المغلقة حسب طبيعة البيئة التي يقع فيها المكان المغلق ، و لا يتجاوز أوصاف المكان حدود الدلالات التي يصنعها السرد ، فتُقدم الحجرة في صورة باهتة حيث توصف ليلا فلا يظهر للبطلة منها إلا سقفها و النافدة حيث يتسلل الضوء إليها . و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على عدم أهمية هذا المكان المغلق في سيرورة الأحداث ، و في مقابل صورة الحجرة التي تبدو باهتة تصف المؤلفة موقع دكان الاسكافي الذي يقع وسط المدينة ذلك الذي يوجد مقابلاً لمقهى السيدة الحمراء .. [2]، و ربما أعطت المؤلفة تحديدًا لهذا المكان الذي جاء في سياق الحديث لأن هذا المكان هو عنصر فاعل في نشر الرذيلة ، و استغلال البريئات من القاصرات نتيجة الفقر و الحرمان .

و في مقابل وصف الحجرة التي تسكنها خولة مع أهلها ة التي تبدو ملامحها مضببة ، تصف حجرتها الجديدة التي سكنتها بعد زواجها و تبدو صورتها أوضح من صورة الحجرة الأولى التي لا تذكر منها إلا سقفها و نوافذها .و تقدم لنا البطلة وصف لغرفتها الجديدة " أدخلت

[1]- المرجع نفسه ,ص21 .
[2] - المرجع نفسه ,ص28 .

غرفتي العارية من أي أثاث ، فانفجرت مرافقاتي بالبكاء حين لم يرين فيها غير ما سبقني من علب و حقائق و مفروشات و قد بسطت طراحة الصوف على حصير فجلسنا على حوافها "[1].

رأينا في المقاطع الوصفية السابقة أن المؤلفة لم تهتم كليًا بوصف أي مكان من الأماكن المذكورة لذاته و إنما هو شبه وصف أو وصف يرمي لإضاءة أحاسيس معينة تنتاب الشخصيات ، في حين يبدو واضحًا أن وصف هذه الغرفة هو وصف معني لذاته لأنه يحيل على طبيعة الحياة الجديدة التي تحياها البطلة بالإضافة إلى أن ذلك الفراغ الذي يملأ الغرفة لا يقف عند حدوده المادية و إنما هو دليل مسبق على الفراغ النفسي و الاجتماعي الذي أحيطت به خولة في هذا البيت الجديد و القطيعة التي يمارسها عليها أهل زوجها .

إن الفضاء المغلق في النص يمارس ضغوطًا قوية على المرأة و يشدد الخناق عليها و على تصرفاتها ، هناك تفقد حريتها في ممارسة أبسط الحقوق .و من الأفضية المفتوحة التي تمثل للبطلة متنفسًا تحقق فيه بعضًا من ذاتيتها و تحس بوجودها "المستشفى" ، ففي غمرة ذلك الجو الخانق الذي يمثل بيت الزوجية تجد في المستوصف ملجأها الوحيد للهروب من ذلك الواقع الرهيب .

نلاحظ عموما أن طبيعة المكان في "أوشام بربرية" تظهر بصورة محدودة ، حيث تهمل الساردة التفاصيل العديدة التي يثيرها عادة الفضاء الروائي و التي تصنع عالم الرواية الخاص ، إلا أن هذه الهيئة التي يحضر بها المكان تنسجم مع طبيعة العناصر الفنية الأخرى لميني رواية "أوشام بربرية" ، فهي تحضر بصورة خاصة تمتح من الفضاء المختصر للقصة القصيرة و الفضاء الشاسع للرواية .

---

[1] - المرجع نفسه ,ص44 .

10 – بنية اللغة :

اللغة هي الوسيلة التي تتحدد من خلالها درجة تميز النص عما سواه، و كلما استطاع الكاتب أن يتحكم فيها كلما كان نصه أكثر تميزًا و فرادة. و نميز في اللغة الفنية عند (زنير) بين اللغة السردية و اللغة الحوارية و لغة المناجاة الذاتية .

ولكن قبل أن نتطرق إلى هذه العناصر نحاول أن ندرك مدى انسجام مستوى اللغة مع طبيعة الشخصيات.

إن لغة " أوشام بربرية " مماثلة للغة (جميلة زنير) في مجمل كتاباتها التي سبق ذكرها و خاصة روايتها "أصابع الاتهام" التي حاولت قراءتها قراءة متفحصة نوعًا ، و هي لغة بسيطة أحيانًا معبرة عن المعنى المراد تأديته تقف عند حدوده تارة ثم تباغته تارة أخرى لتنزاح عن اللفظ المعهود لطرق المعنى نفسه ، لتصنع بذلك لغة أقرب إلى بقاع الشعر منها إلى النثر ، تعمد إلى اصطناع الألفاظ الشعرية الرقيقة الموحية ، تكثيفًا للمعنى وتقوية لدلالته .

و هي لغة هادئة حين يحتاج المقام لمثل هذه اللغة ، و ثائرة حين تثور شخصياتها غضبًا و سخطًا فتتمرد اللغة لتعانق عوالم الشعرية ؛ لأن هذه الأخيرة تملك قدرة أكبر على وعي هذه العوالم الثائرة ،و حين تصبح اللغة النثرية قاصرة عن البوح الفكري الصادق و المؤثر ، و من مثل ذلك بعض المقاطع التي تعمد فيها الكاتبة إلى تكثيف المعنى و تقويته لتؤكد و تضاعف من حدة الدلالة التي ينبغي إيصالها إلى المتلقي ، كبعض الوقفات التأملية لواقعها ، لمحاولتها تصوير فظاعة الإحساس بالضياع و التيه في دوامة الوحدة و القلق من المستقبل "رباه إلى متى هذا الإبحار اللانهائي .. لا بد لي من ميناء أرسو عنده ، ميناء يقبل لا احتضاني بلا تأشيرات أو شروط مسبقة لأسند رأسي إلى صدره الحنون.. فأين مينائي ؟ أين رجلي "[1]، فالكاتبة لم تعبر عن التيه و الضياع الذي تعانيه بأسلوب مباشر و إنما عمدت إلى تحقيق انزياح لغوي يجعل من ضيقها و معاناتها إبحارًا لانهائيًا ، ومن شريك الحياة ميناء النجاة الذي ترسو فيه ، نلاحظ أن المعنى بالفعل أكثر تأثيرًا و قربًا إلى قلب المتلقي .

و نستحضر مقطعًا آخر لأن هذه اللغة ــ و كما سبقت الإشارة ــ منتشرة عبر أجزاء النص " و انتحرت على لساني بقايا الأسئلة، و احترقت كل الأحلام في مملكة الأماني فأحسست بالغبن لأن كل ما فعلته لأجله لم يحركه. وعصفت بي رغبة جامحة نحوه جعلتني أتعلق به حد الوله ،

[1] - أوشام بربرية , ص28 .

سرت أسعى لامتلاكه فأتربص به لأكون قريبة منه ، و أمسيت أحوم حوله كذبابة و ألاحقه مثل كلبة .. كنت أحتقر الفتيات اللواتي يلاحقن الرجال و أصبحت مثلهن بل أضحيت أتعجل حلولي بين أهله و أعد النهارات و الليالي على أصابعي "[1].

لم تقل الراوية توقفت عن السؤال ، أو ضاعت أحلامي ، و إنما اختارت انتحرت على توقفت لتأكد على أهمية ما كانت تريد قوله ، و احترقت بدل ضاعت لتضاعف المعنى و تقويه كما اختارت جملة "عصفت بي رغبة جامحة نحوه جعلتني أتعلق به حد الوله "، و اختارت عصفت بي بدل أخذتني لتؤكد على وجود قوة غريبة تجذبها إلى هذا الرجل هي قوة الدجل والسحر .

كما تفصح لغة هذا المقطع عن سيطرة لغة المؤنث و غياب لغة المذكر في تمثلات النص التي تصور علاقة التمنع و التصدي التي يبديها الرجل و الرغبة التي تبديها الأنثى بفعل السحر . فالأفعال التي تشكلت في فضاء لقائهما (احترقت ، أحست ، عصفت بي ، جعلتني ، أسعى لامتلاكه ، يحركه ، ...) تشكل مجموعة من الأفعال التي تؤكد رغبتها و فعلا ً واحدًا لقيمة التمنع . إذن فوظيفة الانزياح غالبًا هي توضيح المعنى و تقويته لأنه يمتلك سمات خاصة من خلال الانحرافات الأسلوبية التي تحمل وعيًا خاصًا بالأشياء .

كما تتقسم لغة (أوشام بربرية) بالتوافق بين المستوى اللغوي والمستوى الاجتماعي والفكري وهي لغة فصحى لا تنزل إلى مستوى العامية . و لكنها تشخص أكثر من لهجة أو أكثر من مستوى لغوي من خلال استعمال الحوار و فيما يلي نستقرى طبيعة الحوار (العرض) في النص.

أ_الحوار:

و هو أداة لغوية تتمتع بخصائص مائزة تؤدي وظائف عديدة في العمل الأدبي و يقل استعمال الحوار في " أوشام بربرية " فلمَا اختارت الراوية سرد ماضيها بنفسها ، فإنها لا تدع المبادرة للشخصيات إلا حين يقع حوار بينها ، على أن هذه الحوارات قليلة فهي لا تتجاوز ستة حوارات معتبرة ، و بعض الحوارات القصيرة جدًا . و لكن هذه الحوارات على قلتها قوية تظاهر السرد على دفع الحدث نحو الأمام لبلوغ نهايته و قد شكل الحوار بالفعل أداة فعالة في القضاء على رتابة السرد . خاصة في هذا النوع من الأزمنة التي يمنح فيه الراوي من زمن ميت

[1] - المرجع نفسه ,ص57 .

انتهى. كما ساهم في الحد من سيطرة الراوي و سطوته على بقية الأصوات . و تنتشر الأساليب الحوارية في نص (أوشام بربرية) بين نوعين من أساليب القول : الكلام المباشر ، المونولوج الداخلي

أ$_1$ ــ الكلام المباشر:

تقع أكثر الحوارات الخارجية في النص بطريقة مباشرة ، حيث يقتصر دور السارد على التقديم لقول الشخصيات المتحاورة بكلمات أو جمل تمهد فيها الشخصية الساردة إلى بدء الحديث أو كيفية من الشخصيات في الزمن الماضي أو لكلام الشخصية الساردة في الزمن الحاضر عند تحاورهما معًا ، و ذلك مثل الحوار الذي دار بين البطلة (خولة) و أول رجل في حياتها حين اعترفت له بمسألة اغتصابها :

"... فأسرعت لأصارحه هروبا من هذا الجو المريب :

ــ لن أخفي عنك شيئًا ، سأخبرك بحقيقتي ، و أنت بعدها تقرر ما تريد ، أخذته الدهشة و جمدت حركاته و كأنه لا يصدق عينيه ، أخد يحدق فيَ من رأسي حتى قدمي بريبة لهذا الحديث الذي سأبادره به .

ــ قولي ..

ــ .. ..

ــ أخبريني ،لست غريبًا عنك .

قلت بعد تردد و كأن الكلمات قد تحولت إلى زجاج في حنجرتي فجأة و بدأ العرق يعرق جسدي ــ لقد اغتصبت و أنا طفلة.

مرت لحظات صمت ثقيلة .. بدا مضطربًا .. نظر يمينًا و يسارًا و قال بارتباك :

ــ فأنك لست عذراء

تحركت رجلاه اتجاهي.. "[1]

إن كل الأمثلة الحوارية في النص جاءت بهذا الأسلوب ولا يكاد يستثني أي منها. والملاحظ على الحوارات المبثوثة في النص أنها حوارات قصيرة ومتوسطة الطول وهذا الحجم يتناسب والبناء الفكري للميني رواية.

[1]- المرجع نفسه , ص31 .

"تكمن أهمية الكلام المباشر في تمكين الكاتبة من نقل صورة من لهجة الشخصية المتحدثة ومن صوتها، دون أن يضطر إلى النزول بلغة الشخصيات إلى اللغة العامية التي تتحدث بها أو لغتها التي كانت تتخاطب بها في الحياة"[1].

وبالفعل فقد جاء الحوار في النص باللغة الفصحى إلا أنه موافق لطبيعة الشخصيات التي يصدر منها، فاتسم أغلبه بالبساط والمباشرة إذ أن أغلب شخصيات النص أمية، وذات مستوى متباين، ويمكن أن نستشف هذا الفرق بين الشخصيات من خلال مقارنة بين حوارين يدور الأول بين زهور وحمادي والثاني بين الراوية المنفصلة وبين البطلة (خولة).

الحوار(1):ــ نظر حوله مندهشًا:

ــ أين أنا؟ هل عاد الجنود؟

أجابته أختي مهدئة:

ــ خد راحتك فلقد جرحت الليلة الماضية.

مسح على جبينه كمن يتذكر شيئا

ــ ما هذا الصوت؟

ــ إنه خوار البقرة

ــ ولماذا هو بهذا الشكل؟

ــ إنها بصدد الولادة

ــ سأخرج لمساعدتكن

ــ أنت لازلت متعبًا ".[2]

الحوار(2):ــ "كان الانفعال قد بلغ أشده عن محدثتي وهي مندفعة في سبيل أهوج من التشاؤم والتهجم على الرجال، تدخلت لتهدئتها خشية أن تنهار أعصابها أو تفقد القدرة على مواصلة السرد الواعي المتزن فبادرتها:

أنت قاسية.. كيف تتهجمين على الرجال كلهم وبلا إست استثناء. ملامحها لا تزال مكسوة بالقسوة.. بعد صمت استطردت بشيء من الهدوء:

ــ أقدرك مشاعرك، ولكنني مقتنعة ــ رغم ما في لهجتي من انفعال

ــ إن حكمي على الرجل لايخلو من موضوعية وصواب "[1]

[1] - عبد الرحيم الكردي , السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا , ط1 , مكتبة الآداب , القاهرة ,2006 ,ص199 .

[2] - أوشام بربرية ص11

إن الفرق بين الحوار الأول الذي يبدو بين شخصيات أمية والحوار الثاني بين شخصيات مثقفة يكمن في توافق، لغة كل حوار مع مستوى الشخصيات فالحوار الأول بين زهور وحمادي بسيط ويدور حول أشياء بسيطة وهو صوت البقرة وهي تلد، فالواضح من سؤال حمادي من تغير صوت البقرة إنه ريفي يدك تمامًا أصوات الحيوانات وهي في حالتها الطبيعية، إن هذا الميثال على بساطته هو صورة لانسجام القول الحواري مع مستوى هذه الشخصيات فهي تتحاور في أغلبها في أشياء بسيطة وبحوار مقتضبة تتفق ونظرتها السطحية للأمور.

إما الحوار الثاني فينم عن وعي هذه الشخصيات وفلسفتها إزاء الأشياء، فإجابة خولة تنم عن إدراكها الجيد لطبيعة الرجل العربي إذ تصف حكمها بالموضوعية والصواب وهذا القول لا يصدر إلا عن إنسان واع بفكرة الاغتصاب الجسدي والذهني الذي تعانيه المرآة العربية، ومنة ثم فإن وصفها للجل العربي في تعامله مع الجنس بأنه يطبق ميراث الأجداد بوفاء دليل على وعيها بسيكولوجية الرجل العربي التي لاتعيها إلا شخصية مثقفة، فالكاتبة ادن إستطاعتى أن تصوغ الحوار بين الشخصيات باللغة الفصحى دون أن يؤثر ذلك على طبيعة أصواتها حيث استطاعت من خلال هذه اللغة أن تبرز سمات اللغة العامية لكل شخصية.

أ$_2$ ــ المونولوج الداخلي (المناجاة):

المونولوج هو " ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، و العمليات النفسية ــ دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي ــ و ذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير منها بالكلام على نحو مقصود . و هكذا ينبغي أن يلاحظ على نحو خاص أنه تكنيك لتقديم المحتوى النفسي و العمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي و بعبارة أخرى لتقديم الوعي "[2]

فالمونولوج إذن هو وسيلة لاستبطان دواخل الشخصيات لمعرفة مشاعرها و أفكارها من خلال إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية حيث يسمع صوت الشخصية فحسب دون تدخل الكاتب عن طريق الشرح و التحليل .[3]

فيأتي المونولوج بأسلوب مباشر يصدر لسان الشخصية دون تدخل من الراوية كما قد يحضر بأسلوب غير مباشر يتدخل فيه الراوي بين الشخصية والقارئ[4]، ففي النص يحضر

[1] - المرجع نفسه , ص29 .
[2]- روبرت همفري , تيار الوعي في الرواية الحثيثة ,ص59 .
[3] - رينيه ويليك و أوستن وارين , نظرية الأدب , ص235
[4] - مها حسن القصراوي , المرجع السابق ص245 .

المونولوج يرفق حركة الزمن الخارجي ليمتد الزمن الداخلي وهذا ما سعت الكتابة إلى تفاديه لأنها تحاول تسريع بدل إبطائه ، ومن بين المونولوجات الواردة في النص قول الشخصية الرواية "وعندما انخرط في بكاء مرير على ما فقدت و أنا أتضرع إلى الله: ــ رباه إلى متى هذا الإبحار اللانهائي..لابد لي من ميناء أرسو عنده ، يقبل احتضاني بلا تأشير أو شروط مسبقة لأسند رأسي إلى صدره الحنون...فأين فأين مينائي أين رجلي"[(1)].

فهذا الحوار الداخلي يكشف عن التيه والضياع الذي تعانيه خولة وعن إحساسها بالوحدة والغربة، كما يحضر المونولوج في النص على شكل استفهام وتعجب من لحظة حاضرة وواقع متأزم يثير تغيرات معينة في النفس فتدخل الشخصية (خولة) في حوار مع نفسها تحاول إيجاد إجابة لها يعتبرها من تساؤلات ومن مثل ذلك نذكر تساؤلات عن ليلة الزفاف بعد الصدمة التي تعرضت لها "وتساءلت: أهذه هي ليلة العمر التي تتحدث عنها الكتب ، أهذه هي ليلة الحلم حقًا ؟ وكيف يكون الاغتصاب إذا؟" وتدفعها الصدمة إلى التساؤل أيضا عن طبيعة سكان الريف الذين كانوا يمثلون لها البساطة والطبيعة، وتساءلت ــ أهؤلاء حقّاهم الريفيون الطيبون البسطاء القانعون الذي تعرفنا عليهم من خلال الكتب ونحن صغار؟"[(2)]

هذه عينة من الحوارات الداخلية التي تكشف عن معاناة خولة وماضيها وهي في أغلبها مونولوجات مقتضبة تحاول الراوية من خلالها قول ما لا تستطيع أن تفصح عنه بصوت مرتفع.

ب-أ هيمنة اللغة السردية على الوصفية:

نلاحظ من خلال دراسة سرعة السرد أن السرد في هذا النص أكبر من الوصف، حيث يحضر الوصف مفعلاً لوتيرة السرد، ومشخصًا لطبيعة هذه الأحداث ومحددًا لخصائص الفعل وسماته فالوصف يميز بين الأحداث المتتابعة ويطبعها بخصوصية معينة، وبما أن الوصف يعد "زمنًا ميتًا في سيرورة ماهو حركي"[(3)]، ولما كانت المؤلفة تهدف إلى تسريع السرد واختصار مراحل كثيرة من ماضيها المسرود فقد عمدت إلى تفادي استعمال المقاطع الوصفية المنقلة لأنها تساهم في إيقاف الزمن وهذا ما يعمل السرد على تفاديه.

لذلك لا يحضر الوصف إلا مقترنًا بالسرد، حيث يبدو الوصف في بعض الأحيان شبه منعدم ذلك أن الوصف يكون معبرًا عن الحدث، وهذا النوع من اللغة السردية الوصفية يكثر في الجزء

---

[1] - أوشام بربرية , ص28 .
[2] - المرجع نفسه , ص48 .
[3] - عبد اللطيف محفوظ , الوصف في الرواية العربية , ص43 .

الأول من النص، حيث نصادف سيلاً من الجمل السردية المتلاحقة التي لا تخلو أفعالها من اللوازم الوصفية، وهذا النموذج الوصفي ينطلق مع الصفحة الأولى على لسان الراوية المنفصلة وهي تستعد للبدء في الكتابة "صوبت نظري نجو المدفأة التي كانت ألسنة نارها تلتهم الحطب بشراهة، وراقني لونها ألشفقي الأحمر فرحت أرقب بذهول قبل أن يتناهى إلى مسمعي وقع خطوات غريبة على السلم الخارجي ثم طرق خفيف على الباب سررت لهذه اليد التي امتدت لتنقذني من وحدتي ولو لحظات.. فتحت الباب بفرحة طفلة عزيزة .. فانتصبت أمامي فتاة حجاب.. نظرت في عينيها فتأكد لي من غير عناء أنني ما رأيتها قبلاً حتى وهي تدخل من غير كلفة وبساطة أفسحت لها الطريق نحو غرفة الاستقبال..."[1]

نصادف في هذا النموذج عددًا كبيرًا من الأفعال السردية التي تجعل من الوصف مجرد وسيلة لتفعيل سرعة السرد فالمقطع يتكون من سبعة عشر فعلاً(صوبت، كانت، تلتهم، وراقني، فرحت، أرقب، يتناهى، سررت، امتدت، لتنقذني، فتحت، فانتصبت، نظرت، فتأكد، ما رأيتها، تدخل، أفسحت) مقترنة ببعض الجمل الوصفية التي تساهم في تفعيل حركة السرد ووصف هذه الأفعال في آن واحد بالإضافة إلى المساهمة في تأنيق النسيج اللغوي الذي يبعد لغة النص عن الكتابة التقديرية ويدخلها في رحاب اللغة الأدبية "فالوصف إذن إجراء فني لا غنى عنه للأديب إذا أراد إنتاج أثر أدبي ناجح"[2].

من أجل هذه الغاية انتشرت في النص هذه الطريقة في سرد الحقائق التي تعد من أبرز الأساليب اللغوية التي تعتمدها الميني رواية، فمن الصعب جدًا أن نجد في النص فقرة وصفية تقف غايتها من الوصف عند مآربه وهي تعطيل الزمن وخلق صورة وصفية موازية للصورة الواقعية.

كما يستعمل الوصف في النص لتقديم الشخصيات والأشياء والأماكن، وإن اتسم بالاقتضاب فهو يضل ملازمًا للسرد، فسرد الأحداث لا يكفي لإعطاء عناصر النص خصوصيتها. إذ لابد من تعابير وصفية تؤطر خصائص هذه العناصر وحدودها، ويكثر هذا النوع من الوصف خصوصًا في الجزء الأول من النص الذي يهتم بالزمن الخارجي الطبيعي ومن مثل هذا الوصف نذكر بعض المقاطع الوصفية المختصرة التي تطبع الأشياء بسمات محددة لخصائصها "رحت أعالج فتح الباب، وأي باب هو باب المخبأ؟ إنه ليس سوى جدع شجرة مهترئ، انطلقت منه خشخشة إذ

---

[1] - أوشام بربرية , ص3 .
[2] - إبراهيم صحراوي , تحليل الخطاب الأدبي , ص101 .

رميته على الأرض.."[1].نلاحظ من خلال هذه الفقرة أن الألفاظ التي تنعت المكان محدودة وتقدم نعتا مقتضبًا للباب إلا أنها تعطي القارئ صورة عامة عن طبيعة المكان وأوصافه.

"...قلت بعد تردد وكأن الكلمات قد تحولت إلى زجاج في حنجرتي فجأة وبدأ العرق يغترق كل جسدي"[2].فمثل هذا الوصف يساهم في تفعيل الحدث وإبطاله للقارئ في أحسن صورة من خلال قدرته على تمثيل الفعل السردي وكأننا نلاحظ هيئة الشخصية وهي تحاول الكلام، ومن الأمثلة الوصفية أيضًا والمفعلة لوتيرة السرد نذكر"...بينما كنا محلقات حول الموقد ليلا،صامتات نحق في الحطب تلتهمه النيران وآدانا مرهفة لالتقاط أية حركة، والخوف يجثم فوق صدورنا بأظافره الباردة، تناهت إلى سمعنا طلقات نارية متتالية أعقبها صوت رددت أصداؤه الوهاد المحاذية، فدعونا على أنفسنا بالرحمة وبقينا ننتظر حدوث الذي تمنينا ألا يحدث، لحظات بائسة ملحية الطعم مررنا بها قبل أن نسمع صوتًا متألما مكتوما يتردد بين لحظة أخرى..."[3]، نلاحظ أن الوصف لا يتجاوز الجملة البسيطة، وهي تأتي واصفة للأفعال و مفعلة لوتيرة السرد ومحددة لماهية الأشياء .

إن السرد في النص يسير على وتيرة واحدة تقريبًا حيث يعتمد بعض المؤشرات السردية المحددة لحدود العالم التخيلي الذي ترسمه الكاتبة من خلال تقديم وصف موجز للإطار المكاني و بعض الأوصاف المنتقاة التي تقرن بسرد الأفعال أو تقديم بعض الشخصيات، و كما يعتمد السرد على التفصيل في ذكر بعض الأحداث المهمة و لكنه ما يلبث أن يسترد نظامه الطبيعي الذي يعمد فيه إلى تجاوز الفترات الزمنية غير المؤثرة في الحبكة السردية اعتمادا على بعض التغيرات الموحية باستمرار الأحداث على وتيرة واحدة ، من خلال القفز على فترات زمنية محدودة أو مبهمة من مثل " مرت الأيام بطيئة ثقيلة الوطء .. ذات يوم وأنا عائدة من.. تحررنا أخيرًا، بعد أعوام استطعت الحصول على.."[4].

عموما فإن السرد يلتئم مع الوصف و الحوار كي يستطيع أن يقوم على خدمة الحدث ، على الرغم من اختلاف الوظيفة السردية لكل عنصر من هذه العناصر أي من خلال حركية السرد، و سكونية الوصف و إعتدالية المشهد الذي يوازي الفعل الخارجي .

---

[1] - أوشام بربرية , ص13 .
[2] - المرجع نفسه , ص31 .
[3] - المرجع نفسه , ص8 .
[4] - المرجع نفسه , ص27 .

الخاتمة

و بعد هذه الجولة الاستكشافية في عالم" الميني رواية" خلصت هذه الدراسة إلى النقاط التالية:

ـــ تعد "الميني رواية" طفرة في مجال السرد الأدبي الجزائري ظهرت في فترة السبعينيات و الثمانينيات في سياق ثقافي لغوي خاص، يعد من أبرز ملامحه الإطار الاستعماري بكل مخلفاته الوخيمة على الشعب الجزائري، و هي نوع انتقالي يمد جسوره بين نوعين مجاورين هما الرواية و القصة القصيرة ، و تتخذ ملامحها الخاصة من علاقتها بهما، فهي تعد في الغالب استجابة نوعية لرغبة الكاتب في التعبير بطريقة تتجاوز حدود القصة القصيرة، وتتطلع إلى بلوغ عالم الرواية.

ـــ "فالميني رواية" إذن نوع هجين يجمع بسلطة إبداعية جديدة بين خصائص القصة القصيرة و خصائص الرواية، و يشكلهما بطريقة فنية خاصة تتأتى قيمتها السردية من كيفية صهرها لسمات النوعين للوصول إلى بنية سردية متجانسة. فالميني رواية لا تصنع فضاءها كما يبدو ظاهريًا من الجمع و الضم بين سمات القصة و الرواية.

ـــ إن هذا النوع السردي موجود و قائم بذاته رغم عدم اعتراف الكثير من القراء والدارسين بشرعية وجوده، فالنوع يتشكل من خلال وجود مجموعة من الأعمال التي يجمع بينها على أساس بعض السمات المشتركة،وتتكرر في أكثر من مقام و في أكثر من زمن، ويحصل من خلال التراكمات النوعية المستمرة. وإنطاقا من هذا المبدأ في وعي النوع و طبيعة تشكله تحصل شرعية" الميني رواية" ، و من ثم تبقى الإشكالية المرتبطة بهذه القضية من فعل النقد ذاته لا من غياب المفهوم كما يزعم البعض.

ـــ إن مفهوم الجنس الأدبي و خصوصيته يبقى قائمًا رغم دعوات النقاد إلى مفهوم نفي الجنس الأدبي أو نقائه ، فالأجناس الأدبية تتداخل فيما بينها و تمتزج مما قد يؤدي إلى ولادة أنواع جديدة، و لكنها تظل مستقلة بخصائصها النوعية التي تضمن استقلالية كل جنس أدبي عن الأخر.

ـــ لقد مال النقد الأدبي إلى إعطاء الأولوية دائمًا لدراسة الرواية و القصة القصيرة، وأهمل الكتابات السردية التي تقع ما دون ذلك، حيث لم يبدل أدنى جهد في وعي وتلقي النصوص التي تقع في المنطقة الوسطى بين القصة و الرواية ضمن مجال منهجي مناسب لحدودها وأبعادها الفنية و المضمونية.

ـــ لقد تعددت المصطلحات المشخصة لهذا المفهوم بين (الرواية القصيرة ، القصة الطويلة، القصة المضغوطة،القصة القصيرة الطويلة، القصر رواية، النوفيلا، الميني رواية) ،هذا التعدد في المصطلحات يبرز الفوضى التي تعتري المصطلح، و من ثم يتضح غياب النقد العربي الذي يتغافل عن وضع حد لهذه الفوضى الاصطلاحية.

ـــ إن عدم وصول النقد إلى مصطلح موحد للنوع هو ما يزيد من لبس المفهوم و ضبابية حدوده، ففي حين تحظى الأجناس السردية المجاورة بمصطلحات موحدة تشي إلى الذهن بمفاهيم واضحة بمجرد ذكرها، يظل النوع "الميني روائي" بمصطلحاته وسماته العديدة يفتح المتلقي على مجالات دلالية واسعة و غير محدودة تساهم في صعوبة تحديد المجال الفعلي "للميني رواية".

ـــ عموما لابد من وضع حد للتكاثر المستمر للمصطلحات التي تسم النوع، ففي كل مرة تظهر تسمية فردية جديدة،ويعد مصطلح "الميني رواية" أحد هذه التسميات، وإن اختيار هذا المصطلح دون سواه ليس تفضيلا له عن بقية المصطلحات و إنما حتى نضعه و غيره من المصطلحات الأخرى موضع البحث و المساءلة بغاية الوصول إلى تحديد واضح لهذا المفهوم ومصطلح موحد، ومن ثم الارتقاء بالنوع "الميني روائي" إلى مستوى من الوضوح المنهجي والتطبيقي.

ـــ إن النصوص الإبداعية التي تندرج فعلا ًضمن هذا النوع تقوم على مبدأ مشترك بينها جميعا رغم عديد الاختلافات التي تعد أمرا طبيعيا (لأنه لكل كاتب أسلوبه الخاص)، ويتمثل هذا المبدأ في امتلاك بذور التجاوز للأنماط السردية السائدة والتأسيس لنموذج سردي جديد يستقل بذاته عن الأنواع المجاورة، يشكل عالما مقنعا بذاته وصفاته الماثلة فيه.

ـــ يتخد هذا النوع من الكتابة طريقة وسطى في الأخذ بفنيات القصة القصيرة وفنيات الرواية بطريقة تلقائية تصنعها رغبة الكاتب في التعبير بأسلوب خاص عن موضوعات تشغله ، فيمتد الزمن بين اللحظة و العديد من السنوات ليخلق زمنًا خاصًا ينسجم مع طريقة عرض الشخصيات، التي تتميز بالتمركز حول شخصية واحدة في وجود العديد من الشخصيات الأخرى، التي لا تظهر للقارئ إلا في علاقتها بالشخصية المركزية، و من خلال هذا التمازج تخلق اللغة الخاصة للميني رواية التي تجمع بين السردية و الشعرية بطريقة فنية جديدة .

ـــ لا تلتزم الكتابة السردية الميني روائية في مجمل النصوص السابقة التي اشتغلنا عليها في الفصل الثاني بالسرد الخالص، بل يمتزج فيها السرد بالوصف في مواضع متباينة من النسيج

النصي، تستدعيها الضرورة السردية لتشخيص الأحداث و وصف الأماكن ، وتتبع مسار الشخصيات واستنطاق بواطنها، و يتميز هذا الأسلوب المزجي بين السرد و الوصف بالتفصيل تارة و الإيجاز تارة أخرى.

ـــ إن الخطاب السردي النسائي يفصح أيضا عن بنية سردية مستقلة بمنطقها الخاص في تشكيل عالم "الميني رواية"، الذي وجدت فيه المبدعات الجزائريات متنفسا للإفصاح عن ذواتهن وتطلعاتهن في غد أفضل، حيث استطعن من خلال هذا البناء اللغوي الجديد العثور على قالب فني تسبح فيه هذه اللغة المؤنثة دون قيود القصة القصيرة أو الرواية.

ـــ لغة (جميلة زنير) لغة بسيطة تتشكل من مزيج بين التفاصيل المستمدة من البناء الفني للرواية وبين اللحظات الشعرية المكثفة التي تستوحيها من العالم المكثف للقصة القصيرة . و هي لغة رافضة للقواعد الفنية المقيدة لحرية المبدعة ورافضة للمفاهيم الاجتماعية الخاطئة والمغتصِبة لحرية المرأة العربية ، فالتجاوز إذن الذي يحققه هذا النوع السردي ينبع بالفعل من رغبة المبدع في ابتكار أسلوب أدبي جديد يستطيع من خلاله البوح الفكري بالطريقة التي يرى فيها الصواب

ـــ إن نص" أوشام بربرية " يعتبر محاولة فنية جيدة – في الفترة التي ظهرت فيها – تعبر بطريقة صادقة عن معاناة المرأة العربية و قهرها في ظل القواعد الاجتماعية الزائفة و هذا النص عينة من مسيرتها الإبداعية في تصوير عالم المرأة بكل خصوصياته و علاقته بالطرف الآخر الذي يشكل بؤرة القهر الذي تعانيه المرأة العربية.

ختامًا يمكن القول أن النوع الميني روائي هو نوع جدير بالدراسة، وجد فيه الكتاب متسعًا للإفصاح بحرية أكبر تفلت من قيود القصة و الرواية.

قائمة المصادر و المراجع

أولاـ المصادر:

1- إدريس بوذيبة: حين يبرعم الرفض ،مطبعة البعث، قسنطينة -الجزائر،1978.

2- الطاهر وطار: رمانة (قصة) ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر،1981.

3- جميلة زنير : أوشام بربرية، منشورات التبيين /الجاحظية ، الجزائر،2000.

4- جميلة زنير : دائرة الحلم و العواصف ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1983.

5- خليفة قرطي : تماسيح المدن المنسية ،ط1،منشورات رابطة إبداع الثقافية ،الجزائر، 1992.

6- زهور ونيسي : من يوميات مدرسة حرة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،1979.

7- شريف شناتلية : ناموسة، مطبعة البعث ،قسنطينة - الجزائر،1980.

8- عبد العزيز عبد المجيد : حورية، مطبعة البعث، قسنطينة - الجزائر، 1976.

9- عرعار محمد العالي : البحث عن الوجه الآخر، الشركة الوطنية للكتاب،الجزائر،1983.

10- محمد زتيلي : الأكواخ تحترق، ط 2 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982.

ثانياـ المراجع:

أ ـ الكتب العربية:

1- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999.

2 ـ أحمد عبد الإله: الأدب القصصي في العراق مند الحرب العالمية الثانية، ج2، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1977.

3 ـ أحمد منور: قراءات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981.

4 ـ اعتدال عثمان: دفاتر نسائية (المرأة، المجتمع، الوعي، الجديد)، سلسلة تشرف عليها زينب الأعوج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

5 ـ الطاهر أحمد المكي: القصة القصيرة(دراسة و مختارات)، ط1،دار المعارف، مصر.

6 ـ بثينة عثمان، 100 عام من الرواية العربية، ط1، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، 1999

7 ـ ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة ، عبد المنعم خليل إبراهيم ،ط1 ،دار الكتب العلمية، بيروت، المجلد3 ، 2005.

8 ـ جابر عصفور: آفاق العصر، ط1، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، 1997.

9 ـ جابر عصفور: زمن الرواية، ط1، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، 1999.

10 ـ جميلة زنير: أنطولوجيا القصة النسوية في الجزائر، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

11 ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن – الشخصية)، ط2 ، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ،2009 .

12 ـ حسين قباني : فن كتابة القصة، ط3، دار الجيل ، بيروت، 1979 .

13 ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2000.

14 - رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان.

15 - رشاد رشدي: فن القصة القصيرة،ط3 ، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، 1970.

16 - رشيدة بنمسعود: جمالية السرد النسائي، ط1 ، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006.

17 - بومرزوق زين الدين: مقاربة نقدية للقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ط1، منشورات رابطة الإبداع، الجزائر.

28 - سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا) مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة 1970 .

29 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان ،2006

20- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ط3، المركز الثقافي العربي،بيروت- الدار البيضاء، 1997.

21- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (الرؤيا و البناء)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

22 - سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1984.

23 - شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، عمان، 1994.

24 – شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية و القصة و السينما (قراءة في التجليات النصية)، ط1، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2006.

25 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، ط1، دار مجدولاي للنشر و التوزيع ،عمان 2006.

26- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 .

27- عبد الرحيم الكردي : البنية السردية للقصة القصيرة، ط3 ، مكتبة الآداب، القاهرة،2005.

28- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.

29- عبد الرحيم الكردي: الراوي و النص القصصي، ط1، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996.

30- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تشكيل النشأة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2003.

31 – عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ط1، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، 2005.

32- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2005.

33- عبد الله خليفة الركيبي: تطور النشر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1978.

34 - عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية، ط1 ، منشورات الإختلاف ، الجزائر، 2009 .

35- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

36- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافية والفنون و الآداب، الكويت، 1998.

37- عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000

38- عز الدين إسماعيل: الأدب و فنونه (دراسة و نقد)، ط1، دار الفكر العربي.

39- محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي ، تونس، 2004.

40- محمد الحسني الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم محمد محمود، ط1، دار الكتب ، بيروت، 2000

41- محمد العطيات : القصة الطويلة في الأدب الأردني (من بدء الإمارة 1921- 1977)، منشورات دار الثقافة و الفنون، عمان.

42- محمد أمنصور: إستراتيجية التجريب في الرواية العربية المعصرة، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء.

43- محمد سالم الأمين الطلبة : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا)،ط1،الإنتشار العربي ، بيروت،2008.

44- محمد عبيد الله: الرواية القصيرة في الأردن و فلسطين(بنية الرواية القصيرة)، أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، 2007.

45- مخوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط2، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو- الجزائر، 2008.

46- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2004.

47- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية(1970- 2000)، ط1، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، 2004.

48- نبيل سليمان: فتنة السرد و النقد ، ط2 ،دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2000 .

49- نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة العربية القصيرة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1987.

50- نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية (في خطاب المرأة و الجسد و الثقافة)، ط1، عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع، عمان، 2008.

51- يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1،منشورات الإختلاف، 2008.

52- يوسف وغليسي : خطاب التأنيث ، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة.

ب – **الكتب المترجمة:**

1- جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم و آخرين ، ط3 ، منشورات الإختلاف، 2003.

2- دومينيك مانقونو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2005.

3- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، ط 6 ،المؤسسة الجامعية، 2006 .

4- هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة- نيويورك، 1982.

5- هنري جيمس و آخرين : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة و تقديم إنجيل بطرس سمعان، مراجعة، رشاد رشدي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر.

ت- الرسائل الجامعية:

1- نادية كتاف : صورة المرأة في روايات نجيب كيلاني (ملكة العنب أنموذجا) بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها ،جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2002-2003 .

2- نور الدين سيليني :تيمة الجنس في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج (بين الوعي القائم و الممكن الزائف) ،بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2002.

ث- الدوريات:

1- الآداب و العلوم الإنسانية (دورية علمية محكمة تصورها كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسنطينة ،ع 7 ، 2006.

2- فصول (مجلة النقد الأدبي و التغير الثقافي)،ع 4،ج 2، 1986.

ملخص:

تتناول هذه الدراسة نوعًا سرديًا محددًا هو "الميني رواية" ، الذي يقع في منطقة وسطى بين القصة القصيرة و الرواية ، بحثًا عن صياغة منهجية واضحة لهذا النوع ، و بقصد الوصول إلى تعريف بيَن له و ذلك في سبيل تمييزه عن النوعين المجاورين اللذين حظيا باهتمام نقدي كبير ساهم في وضوح حدودها ، ومن ثم تيسير الممارسة النقدية للأعمال الأدبية التي تندرج ضمنهما.

في حين ساهمت الولادة الخاصة لهذا النوع الهجين الذي يستمد خصائصه من القصة القصيرة و الرواية في إرباك العملية النقدية للنصوص العربية التي تنتمي"للميني رواية"، فتلحق غالبًا إما بالقصة أو بالرواية .فرغم تزايد الاهتمام مؤخرًا بميدان السرد ظل منحصرًا في مجال الرواية و القصة القصيرة، و بقي النوع "الميني روائي" يمثل فجوة ضمن هذه الاهتمامات لا يطولها النقد الأدبي البناء.

إن الجهل "بالميني رواية" ليس من صنيع النقد فقط و لكن هو من فعل الكتاب العرب وكذلك من فعل الناشرون، فغالبًا ما تنشر هذه الأعمال الأدبية تحت عنوان القصة أو الرواية ، مما يؤدي بطريقة تلقائية إلى تشويش عملية تلقي هذه النصوص.

و في ضوء ما سبق يحاول البحث تجلية مفهوم النوع الميني روائي و توضيح حدوده، ومن أجل ذلك اخترنا خطة بحث تتشكل من مقدمة و ثلاثة فصول وخاتمة .

تناولنا في الفصل الأول مفهوم النوع الميني روائي و خصائصه و حدوده الأجناسية.

أما في الفصل الثاني فقد اخترنا عدة نماذج لكتاب جزائريين كعينة تطبيقية ، نوضح من خلالها الطرائق المتباينة للأخذ بهذا النوع و الملامح المشتركة بينها .

أما الفصل الثالث فيتناول دراسة تحليلية لنص "أوشام بربرية" لجميلة زنير أبرزنا من خلاله ملامح النوع و كذا خصائص الكتابة النسائية في تلك الحقبة .

Résumé :

On aborde par cette étude un genre narratif bien précis, c'est le mini- roman, qui est placé entre la nouvelle et le roman. En lui cherchant une méthodologie claire pour arriver à lui mettre une définition distinctive par rapport aux genres voisins qui ont eu une critique importante. Cette dernière a aidé à les mettre des limites précis et donc la simplification de la critique des œuvres de ces genre.

L'apparition de ce genre littéraire qui inspire ses critères de la nouvelle et du roman est à l'origine de la perturbation de l'opération critique des textes « mini-roman » parce qu'ils sont souvent liés à la nouvelle ou roman. Quoique la croissance de l'importance du domaine narratif, il est resté fermer entre la nouvelle et le roman, tandis que le mini –roman représente dans tous cela un genre épargné de la critique

La mal connaissance du mini- roman n'est pas seulement la responsabilité de la critique mais aussi celle des écrivains arabes et des éditeurs. La présentation de ces œuvres comme roman et nouvelle mène automatiquement à mal reçoit de ces textes.

D'après ce qui est dit, nous voulons clarifier la définition de ce genre et lui mettre des limites, c'est pourquoi nous avons fait un plan d'une introduction et trois chapitres et finalement la conclusion.

Au premier chapitre, on a abordé la définition du mini-roman, ses critères et ses limites.

Au deuxième on a choisit quelques écrivains algériens comme un exemple vivant pour voir les différentes méthodes de ce genre et ses critères en commun.

" Au troisième chapitre, on a fait une étude analytique au texte "tatouages berbères de Djamila zenir, pour clarifier les critères du genre et celles de l'écriture féminine de l'époque.

Summary:

This study deals with a specific narrative type which is the "mini-novel", which is located in the middle between the short story and novel, searching for the formulation of a clear methodology for this type, and for the sake of getting an evident definition of it in order to distinguish it from the neighboring two types which get great interest contributed to the clarity of their borders, and then the conduct of critical practice of literary works that fall they enclose.

Contributed their own birth to this type of hybrid, which derives its characteristics from the short story and novel in confusing the critical process of Arabic texts that belong to the “mini-novel”, often, join eit her the story or novel. In spite of the recent increased interest on the field of narration, it remains restricted to the field of the novel or short story, and the type of “mini-novel” still represents a gap within those interests that miss a constructive criticism.

The ignorance of “ the mini-novel ” is not the result of merely critics but it is due to the arab authors and the publishers, generally those literary works indeed are published as a story or novel which lead spontaneously to disturb the act of receiving the texts.

In the light of what have preceded, the research attempts to clarify the concept of the “mini-novel” type and clarify its limits, and for this sake we have chosen an outline formed with an introduction and three chapters and a conclusion.

In the first chapter we dealt with the concept of “mini-novel” its characteristics and genres.

In the second one, we have chosen many models of “Algerian authors as a practical sample from which we clarified the different methods to take this and the common features between them.

The third one, deals with an analytical study of a text “a wsham barbariah” or “barbarian tattoos” by djamila zenuor, through which we showed the features of this type and also the feminist characteristics in that era.

فهرس المحتويات

المقدمة ....

الفصل الأول: مفهوم الخطاب الميني روائي (بحث في المصطلح)

1- مفهوم الخطاب...13
2- الكتابة السردية و إشكالية التجنيس 18
3-مفهوم الميني رواية 24
4- خصائص الميني رواية...36

الفصل الثاني : الميني رواية في الخطاب السردي الجزائري (نماذج نصية)

1- تمهيد...45
2- رمانة للطاهر وطار...48
3- حورية لعبد العزيز عبد المجيد 54
4- الأكواخ تحترق لمحمد زتيلي 63
5- حين يبرعم الرفض لإدريس بوذيبة..67
6- من يوميات مدرسة حرة لزهور ونيسي 73
7- البحث عن الوجه الآخر لعر عار محمد العالي 84
8- ناموسة لشريف شناتلية 91
9- تماسيح المدن المنسية لخليفة قرطي...96

الفصل الثالث : بنية الخطاب الميني روائي في (أوشام بربرية)

1- تمهيد..105
2- جميلة زنير – حياتها و مؤلفاتها 109
3- تحديد النوع السردي 114

4- سيميائية العنوان 115
5- بنية الشخصيات 119
أ - الشخصية الرئيسية..119
ب - الشخصيات الثانوية..129
6- الرؤية السردية..137
7- بنية التشابه بين الكاتبة و الشخصية الساردة..142
8- بنية الزمن 144
أ- الاسترجاع..149
ب- الاستشراف 151
ج – سرعة السرد..151
9- بنية المكان 159
10- بنية اللغة 162
أ- الحوار..165
$أ_{1}$- الكلام المباشر..166
$أ_{2}$- المونولوج الداخلي (المناجاة)..168
ب – هيمنة اللغة السردية على الوصفية 169
الخاتمة..172
قائمة المصادر و المراجع 175
ملخص 1 (باللغة العربية)..180
ملخص 2 (باللغة الفرنسية)..181
ملخص 3 (باللغة الإنجليزية)..182